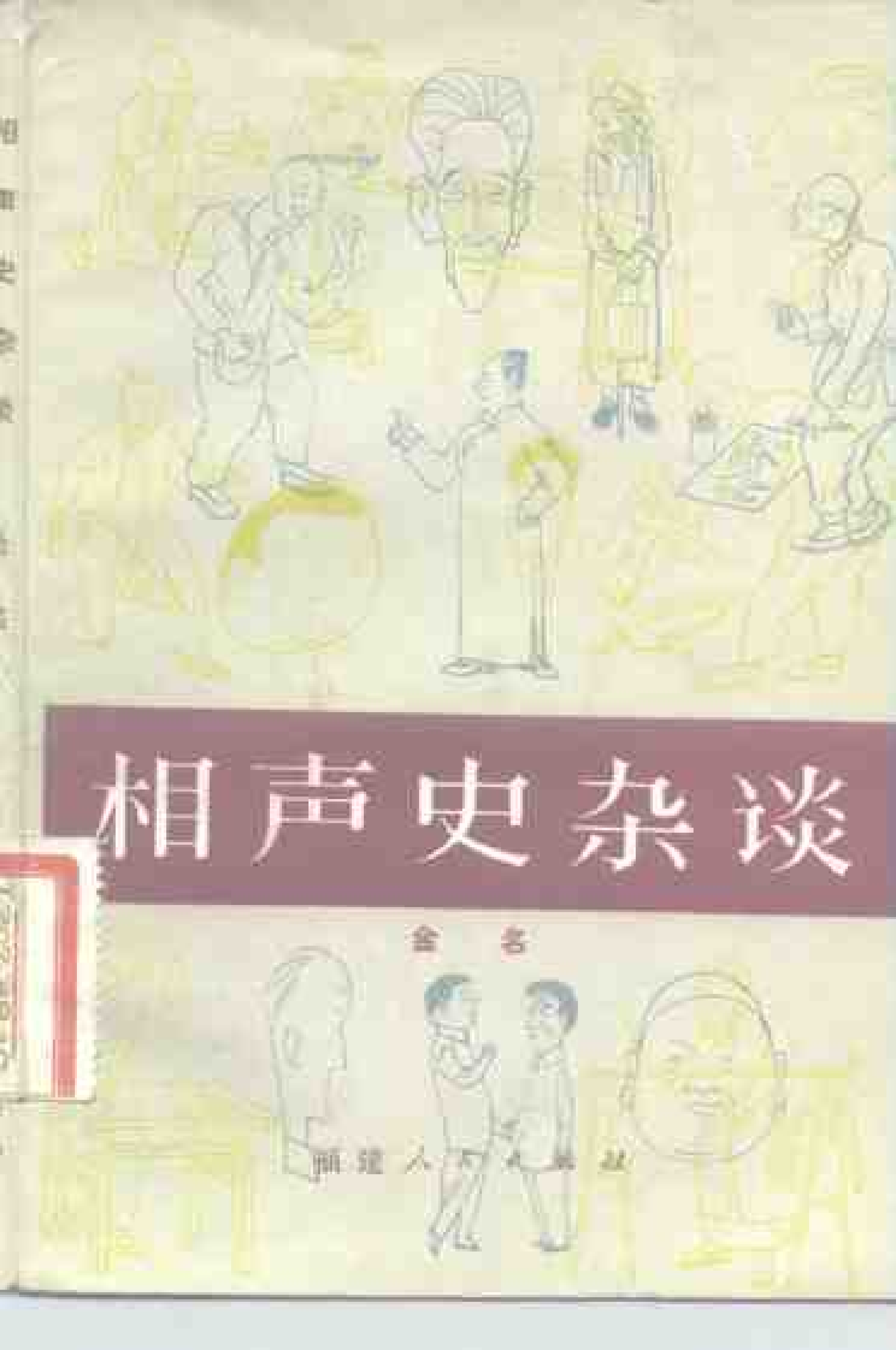
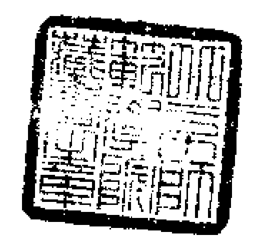

相声史杂谈
金名
福建人民出版社

相声史杂谈

金　名





福建人民出版社

一九八三年·福州

相声史杂谈

金　名

*

福建人民出版社出版
（福州得贵巷27号）
福建省新华书店发行
福建新华印刷厂印刷
开本787×1092毫米 1/32 5.125印张 2插页 110千字
1984年1月第1版
1984年1月第1次印刷
印数：1—3,755
书号：10173·468　定价：0.50元

序

赵景深

解放前我在编《俗文学》和《通俗文学》时，所收到的稿件，涉及相声史的几乎没有。尽管有同道研究弹词、大鼓、子弟书、宝卷、单弦、连厢以及古代的说话、说经、说参请、陶真、合生、诸宫调、鼓子曲、俗曲等等，我自己写过《转踏与子母调》，后来更有专书研究大鼓、弹词，但是，没有一个人，一篇文章是研究相声的。只有陈汝衡教授谈优语，算是沾了一点边。

解放后的情况就大不同了。相声成为全国性曲种，成为最有影响、扶摇直上的艺术，是现知三百多种曲种中最受欢迎的一种。它的精湛多采的表演突破了语言的限制，连外国人也叹为观止。人们很想知道相声艺术发展的来龙去脉。但是，把相声史溯源到古代的，更是少见，金名同志这本《相声史杂谈》，积累了很多资料，谨严地思索，在《文史哲》等刊物上发表唐参军戏以及相声、古代笑话、

南方滑稽论文的基础上，屡加修改，先在一九八一年的《说唱艺术》上发表，再补充材料，修改成为现在这本大著，真是呕心沥血，费了极大的劳动才正式出版的，我极为佩服。

本书提出了以下的观点：

①相声起源于宋代，宋代是相声的定名定型期。十九世纪天桥的相声在十三世纪的瓦子里已经出现。

②近千年的相声发展史可分为五个阶段：宋以前的萌芽期；宋——繁荣期；元明——曲折发展期；清——复兴期；解放后——推陈出新期。由于相声伎艺的多样来源，由少到多，它的萌芽可以上溯到南北朝的杂嘲。作者从杂嘲、合生、杂扮、打调、打诨中看到相声艺术演变的痕迹。

③它是百戏的衍生物。它在百戏的大家庭中与其他姊妹艺术合久而分，分久又合，你中有我，我中有你。

④它是民间的，它借鉴过的某些伎艺如杂嘲、合生、隐语、打令、致词、口号等，虽然出入过大雅之堂，但也是来源于民间。

⑤象生、象声、相声、象声戏、隔壁戏、双簧……等是同物异称，都包括动作滑稽与语言滑稽两方面，通常被艺人叫做说、学、逗、唱。这些伎艺的大同小异是艺人们因时、因地、因题材而制宜的

结果。

⑥以说为主的相声是评书影响的结果。相声形式的发展不是先单口，后对口，最后群活。唐、宋杂剧中的滑稽常是群活，古代单人诨语不是独立的演出。

⑦本书也对某些伎艺与前人的论断作出新的解释，如引《因话录》释纽绾与纽元子；引清代沈曾植《海日楼扎丛》释合生；引陆游《春社》诗与《温州府志·瓯城灯幔记》释李义山《骄儿》诗的"或复学参军，按声唤苍鹘"等等。

我觉得这些探讨都是值得鼓励的。我个人曾指出南宋曾成立"象生叫声社"，作为宋代演出相声的论证。我也认为宋代的材料比较齐全、可靠，在相声源于唐、宋、清的三种说法中，以源于宋比较可信。如果将来有新的材料，证明唐杂剧也同宋杂剧一样，是一种以戏剧形式为主的演出，也存在宋周密提供的官本杂剧中那些"笑的艺术"的曲目，那时我们说相声源于唐就会是更有说服力的论断。

我还喜欢金名同志三十七节的题目与文笔，觉得都很俏皮，也象说相声一样。读者读这本书不仅会极感兴趣，还会使你品尝到相声艺术里"苦与甜的两重性：笑是甜的，伎艺却是苦的；笑的人是甜的，引人笑的人的心却有点苦；笑的艺术是甜的，笑的哲学却十分涩口"的真谛。

一九八三年三月

目　次

（一）实关子——相声艺术有甜有苦

相声艺术是我们熟悉的陌生人。

人们是这样熟悉它。它是用北京话说的，老年人最初是从北京天桥听说相声的。连足不出户的贵小姐薛宝钗都随口叫她的兄弟不要做象生儿。（见《红楼梦》卅五回）这说明她听过，她的兄弟、家族、亲戚、街坊都听过。如果没有听过，她这话不是白说了？大伙儿都知道富有心机的薛小姐是决不白说废话的。

人们又是这样喜爱相声，象是老朋友，愈熟悉所以愈喜爱，愈喜爱所以愈熟悉。相声这么讨人喜欢，一定有多年的道行。比方一株百年、千年的老树，根深叶茂、千枝百桠才能千姿百态，变化多端。只有千姿百态才能满足不同年龄、不同籍贯、不同职业性别，不同性情爱好的广大听众的要求。

然而人们对于相声艺术的来源，常常争得面红耳赤；常常公说公有理，婆说婆有理。这使听的人禁不住犯疑，他们所说的相声也许压根儿岔了辙儿了；也许同名同姓不同人，把陌生人当老朋友啦——各人心目中的相声是两码事。

是这个理儿。迷住天南地北百姓百心的玩艺儿一定是老资格的，老资格的玩艺儿是不能不变化的。都是老一套，能叫人笑吗？相声艺术是老资格的变化多端的艺术。

老年人是从天桥听相声的。薛宝钗能到天桥去吗？宋代

的天桥还不知道什么样儿呢。我们要承认不同阶级不同时代的人所听到的相声（象生儿）是不完全一样的，要承认笑和笑话是各式各样的。有扮鬼脸、打头、叫孙子、占便宜逗您笑的；有掉书袋、学斯文、之乎者也、爱皮西待让您笑的；北方有天桥前八怪、后八怪；南边有哭妙根笃爷、唱外国空城计的王无能，到黄浦江捞黄豆、火烧豆腐店的江笑笑，真刀真枪三本铁公鸡的刘春山；六代有歪说《论语》、弄尉景的石动筩；唐代有个啭喉、唱掐弹、自编自导自演百年舞、化妆弄三教的李可及，有个说、学、逗、唱又跳舞的女艺人袜子；宋代有《小山东到开封》；解放前有《小山东到上海》，元代的张三姑能摇货郎鼓、能唱大书，清代的王三姑能弹琵琶唱小书；明代有躲在帐子里学失火救火，学隔壁磨豆腐喂猪喂鸡，学醉汉半夜回家敲门、讨茶吵嘴、上吐下泻，清代有学哑巴聋子、城里人乡下人、老头子小姑娘、山西话山东话，四相四声，有的腰里草绳、头上戴孝摔盆子哭天叫地以哭引笑。……真够瞧的，古今中外。

尽管是多样，然而都离不开学说逗唱，都离不开象生的名儿。近千年来都这么叫。这就是又熟悉又陌生，说亲略疏，说疏实亲的相声艺术。大同小异，取同舍异可也。

前阵子美国喜剧家鲍姆霍甫到中国。牛皮不是吹的，美国总统就职，要他先说几句话。这使我们想到一千年前唐代艺术家黄旛绰、孙子多，皇帝举杯看戏以前，要他们致词、献口号（诨语），无论戏前、戏中、戏后，他们插科打诨、评头论足、节外生枝、搅七廿三。是的，这些机灵人处处讨人喜欢，满口吉祥。可是留给说吉祥话艺人的命运常常是不吉祥，因逗笑而致杀身之祸的，在旧社会实不少见，说他们用生命提高笑的艺术的价值，不算夸张。

唉！毕竟我这外行人露出马脚来了，介绍笑的艺术竟杀起风景来。赶快打住。让哲学家们去品味吧，咱们说点事实就行。笑的事实，相声的历史如海洋之浩瀚，而品味的人，只要尝一点海水就可以。而且他们中间也早有人说过了：笑的浪花又白又亮眼，溅到舌头却有点苦，有点涩口。他们自己也杀起风景来，也有点自相矛盾。

也许相声艺术里面真藏有苦与甜的两重性：笑是甜的，伎艺却是苦的；笑的人是甜的，引人笑的人的心却有点苦；笑的艺术是甜的，笑的哲学却十分涩口。就象我这本书，要引出许多拗口、涩口的名词，直看得读者发誓不愿和相声打交道为止。

让我们就从这矛盾的二重性开始吧。在世界艺坛中，象我国相声这样又古老又新鲜、单纯而复杂、一听就懂愈想愈难捉摸、又甜又辣、处处无家又处处为家、野生而出入过显赫的宫廷、一招鲜又百艺皆通……这样矛盾皆备、相反相成的艺术真是罕见的。如果下面的叙述有点眼花缭乱、应接不暇，就拿这矛盾体对象当作挡箭牌吧。



（二）想办法说到一块儿

那么，什么是“同”，什么是相声艺术的本质，什么是它的定义，它的特性呢，既然我们存心求同存异？

前面提到的例子，“同”处就是：学相学声以逗笑。相声艺术的本质就是：动作滑稽——相；语言滑稽——声。特性呢，我以为是野生性、杂戏性、多样性、阶段性、滑稽性（包括讽刺与幽默）。

相声艺人对相声有过通俗的解释：相声就是学、说、逗、唱。

传统相声中也有过一段对相声的形象化解释：“十回八回的大笑话儿，三回四回的小笑话儿。说个崩崩崩儿，蹦蹦蹦儿，憋死牛儿，绕口令儿，说反正话，颠倒话，俏皮话，字义儿，灯谜，吟诗，答对儿。”（《打灯谜》）

这一段六十多字的说明，要挑眼是不行的。它反而不如“学说逗唱”全面。它没有包括柳活（唱的）、学的、抬杠的（子母哏）等等。而且这六十多字代表的玩艺，除了十回八回的大笑话儿，一千多年前的石动筩、袜子也都会了。写《国史补》的唐代人李肇就例举过一大堆：诙谐、机警、诨语、隐语、讹语影带、寓言、歇后语、题目人……。

也就是说，上引的定义还不够完备、具体。

困难在于：相声的伎艺与表演手段、方法是从少到多的。如果不分阶段，就顾了这一头，露出那一头。其次，面向广大听众的才能得到听众的承认。介绍相声应该指出这个

"在宋代定名定型以后，在民间演出"的特点，而不应着眼于某种萌芽状态，不应着眼于它在官间、僧间、妓间、宴席小房间的演出。

如果上述的看法是可以的，我们给相声艺术下定义时，就要区别不同时期的笑的艺术的特点、品种与主要表演方法，要看到相声艺术在题材、人数、伎艺、方法等方面的多样性，看到它的阶段性，不同阶段的继承与发展，分与合，进与退，盛与衰……等等。把握了相声艺术的多样性与阶段性，才有可能下一个比较为多数讨论者所同意的定义，把话说到一块儿。

我们知道，宋代用过象生的名称，元、明、清都沿用过，而明末清初一下子生出好几种名称，什么象声、肖声、相声、象声戏、隔壁戏、双簧，后来南方又生造出四只脚的"独脚戏"，什么潮流滑稽、社会滑稽、流线滑稽、老牌滑稽、唱新闻、唱苏滩、卖梨膏糖、打棚戏等等。

估计到上述的复杂情况，我想相声艺术的定义也许可以多写几个字，下面写了三百字：

相声艺术是以学相、学声为主要招笑手段的象生儿的高级阶段。它在百戏杂剧的大家庭中成长，是百戏杂剧的组成部分和分化出来的衍生物。它定名定型于宋代。它有一部漫长的曲折复杂的变化的历史，象它众多的名称所告诉的那样。它具有民间野生艺术的杂戏性、多样性。学、说、逗、唱是它的主要表现手段。象生、象声、相声、隔壁戏、象声戏、双簧都是异称同物。它主要的发展线索是：杂嘲、杂弄、杂扮，又回到杂嘲。表演人数不定。它可以分为萌芽、繁荣、曲折发展、复兴、推陈出新五个阶段。清代以来，在评书的影响下，它加强了说的成分，逐渐蜕化杂剧杂扮的旧

形式而形成单口、对口与群活的新形式，而超越了原来相声（象生）的含义，接近滑稽的传统概念。

杂戏性与多样性互有联系。多样性表现于题材、表演人数、伎艺、方法、形式、风格的多样；杂戏性贯串于五个发展阶段，大致呈现着杂嘲——杂扮——杂嘲的马鞍形，即偏重语言滑稽的杂嘲，经过动作滑稽为主的杂剧、杂扮的陶冶锻炼，螺旋形上升，恢复了以语言滑稽为主的杂嘲风格——这是对以上三百字定义的补充说明。

相声（象生）的名称带有伎艺为主的历史痕迹，带有低级阶段的“奶名”性质，是宋代以来习惯上撇开它的“学名”——滑稽的演变结果。它反映了滑稽寄生于杂剧，合久而分、分而又合的漫长曲折而受益无穷的历史。从学说逗唱滑稽取笑的意义上来理解相声艺术的实质也许是最恰当的。

“说的不如唱的，唱的不如闹的”。这种情形在十三世纪的汴梁、杭州、益州、温州和十九世纪的南京夫子庙、北京天桥是对景的。“唱的闹的”是滑稽发展的初创阶段，说的艺术（即通常所说“以说为主、四门有春的语言表演艺术”）是滑稽发展的高级阶段。说、唱、闹、低级、高级都包括“同”——笑。

持续地上升地推陈出新地维持发展这种高质量的四门有春的相声艺术取决于艺人、作家的合作，取决于演员、观众普遍的文化高涨。这种举世无双的中国风格的笑的艺术是我们的骄傲，是我们的故家乔木。

我们求“同”，求的是语言滑稽与动作滑稽的“同”，杂嘲、杂扮、杂剧的“同”，学、说、逗、唱的“同”。这个“同”就是“笑”，这是相声艺术的本质与主要特征，本节根据这种特征写了三百字的定义。

（三）话分两头——来点注释与历史

从宋代算起，相声艺术的发展近千年历史了。千年来江山改，语言变。相声史上不少用语是近代人所不熟悉的。本节想通过阐释“纽元子、杂嘲”等词，略叙相声萌芽期的历史背景。一个常用的词儿：“纽元子”，有人说是丑的前身。“纽元子”会说滑稽，丑角是滑稽艺术，省去“纽”的偏旁是“丑”。（这是以后代释前代，以果释因）有人说是扭捏在一团的意思，上海话所谓搅七廿三。（这是今人的理解，查无实据）

唐人的《因话录》残存的部分是简略的。黄芝岗转引另书，说《因话录》有“唐时有秧歌舞，曰纽绾”的一段话。“纽绾”音近“纽元子”。秧歌的杂扮诸色人相，大家是熟悉的。“纽元子”又叫“杂扮”，这名称来自秧歌舞也是可能的。

宋代的《都城纪胜》这样解释：

“杂扮，或名杂旺（班），又名纽元子，又名技（拔）和（禾），乃杂剧的散段。在京师时，村人罕得入城，遂撰此端，多是借装为山东、河北村人，以资笑。今之打和鼓、捻梢子、散耍皆是也”。这是从广义上解释纽元子，说是杂扮各种人。散乐、散耍就是杂戏狡狯，学说逗唱滑稽取笑。

同是宋代的《梦梁录》也有近似解释注一。还有下面一段

注一：《梦梁录》：“杂扮，又名纽元子，又谓之拔禾。乃杂剧之后散段”。

话：“又有参随服事为生，旧有百事皆能者，如纽元子，学象生、动乐器、杂手艺、唱叫白词、相席打令，传言送语、送水使拳之类，并是本色”。这段话把宋代滑稽交代得相当详细具体。这里的学象生，我以为是模仿象生爨的表演，宋杂剧与秧歌中的“杂扮诸色人相”就有这一类表演。纽元子学相学声，学艺学人，又会“动乐器，杂手艺，唱叫白词，打令，”说学逗唱，合生歌舞全会了。

人们说，宋代的象生一词是多义的。我以为这种理解对相声史不一定有用处。日常生活中的用语是一回事，习惯上约定俗成，把某种技艺叫做象生爨是另一回事。相声史介绍的是：宋代乐舞、杂剧、秧歌中有一种杂扮诸色人相的象生爨，纽元子的多才多艺中有一种就是学象生爨。

在相声史上，纽元子与另外一些词（如杂嘲、合生）是常用字，不解释很容易成为拦路虎。而且不仅是解释字义，还需要交代一点历史背景。

我国的六朝时代是一个混乱而矛盾的时代。人们看到它的混乱，说过一些不客气的话，如“文起八代之衰注一”，把六代包括在“衰期”中，其实文艺史上，六代有自己的贡献，有自己的“兴”期盛事。这且不说。六代帝王狎客日夜饮酒作乐，自然是坏事。玩物丧志，人不能以玩乐为目的，百事不干。我们今天借鉴六代行令的伎艺是另一种目的，旧瓶装新酒，以新酒洗旧瓶。我们说，相声艺术中的贯口技艺，游戏文学中的谜语、行令作对，象后世文人眼相声中的

注一：经济上的“衰”是魏晋时就开始了的。“白骨蔽于野，千里无鸡鸣”。（曹操诗）“道路断绝，千里无烟”（《晋书·苻坚载纪》）导致了佛教的大盛，人们“假慕沙门，实避调役”。（《魏书·释老志》）《洛阳伽蓝记》介绍过佛教畸形发展的怪事，“至于大斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转”。

某些形式，在六代是很发达的。石动筩是一个普通艺人，就擅长此道。没有六代的行令的实践，就无法想象唐代李肇在《国史补》中例举的那么多伎艺。艺人们也有运用行令来抒发自己的思想观点，象清谈家月旦人物那样议论是非，这就是杂嘲。用近代的说法是说唱滑稽，讽刺取笑。宋代人把杂嘲与合生连在一起，我在后面谈合生的专章中还要说到。事实是：唐宋合生艺人也象纽元子那样，是百艺皆通的多面手，她们能歌善舞，知诗懂史，行令游戏之余，或借古喻今，演义一番注一；或借他人酒杯，浇自己块垒，讽刺杂嘲几句。杂嘲合生之互相渗合，自唐至元，可谓由来久矣。就其语言滑稽一点而论，合生杂嘲实是相声的至亲同胞。动作滑稽也不是没有。石动筩弄尉景，就是例子。六代的杂弄也是相当发达的，弄女儿子、弄痴、弄参军等伎艺，连同弄踏摇娘、弄钵头、弄兰陵王等歌舞小戏，都为唐杂剧的发展打下基础。这种杂戏百弄是逐代发展的。刘备时有《许胡克伐》，魏有《辽东妖妇》以及曹植、邯郸淳的杂戏，这是六代以前的情形。六代的正史，甚至六代笔记《世说新语》都有不少记载。例如《世说新语》有排调一门，可说是砌话、笑话的结集，尽管当时可能还不用砌话这个词儿。《魏书》卷91说：

“青州刺史侯文和……滑稽多智，辞说无端。尤善浅俗委巷之语，至可玩笑”。

《北史》卷43说：“（李）若性滑稽，善讽诵，数奉旨诗咏，并说外间世事可笑乐者”。

这些事例告诉我们：文人宴席上的滑稽，杂嘲行令都不

注一：唐孙棨《北里志序》：“其中诸妓多能谈吐，颇有知书言话者”。

是孤立的现象，是六代杂戏艺波的某些浪花，需要在六代杂戏的背景上来观察这些伎艺。介绍六代杂戏的材料是很不少的，下面略引几则：

“村人逐除，必戴假面，作勇力之势，谓之嗔拳。”（《荆楚岁时记》）这是农村的傩戏活动。

“都邑百姓，每到正月望夜，作角觝戏，……人戴兽面，男为女服”。（《北史·柳或传》）这是城市的杂戏。

“（后周）好令京城少年，为妇人服饰，入殿歌舞”。（《周书》七）这是帝王把民间散乐召入宫廷。当时民间有《踏摇娘》。

“非值能俳，……举技无不佳，胡舞最所长”。（周舍为《上云乐》作词）这是说《上云乐》中有滑稽（俳）和歌舞。

不接触戏曲史的同志可能不理解这些引证的目的性，让我们在下一节中作些补充说明。



（四）相声发展的分期

我国悠久的历史有三个时期特别引起文学史学者的注意，那就是：春秋战国、中唐与明代嘉靖以后。上层建筑的各种文艺形式的发展是不平衡的。对于相声史来说，六代、中唐、明嘉靖、清乾隆都是重要时期。

六代在经济上有过一段繁荣的时期。一个特殊的现象是佛教的兴盛，它为曲艺（包括百戏杂弄）提供了交流场所、音乐、“论议”注一的问答辩难以及怀有逸才奇艺的诗僧等积极因素。我们看到六代的艺术活动有一种相当程度的飞跃。上一节引证的弄女儿子、弄痴、弄参军、弄尉景、弄《踏摇娘》、弄《上云乐》、弄傩戏就属于这一类艺术活动。这种杂弄也是滑稽发展的温床，其中的杂嘲明显地为宋代的象生，唐代的合生、谭语铺垫了一定的艺术的基础。

中唐的情形在《国史补》等唐人著作里有颇为充分的反映。初唐、盛唐那种雄心壮志在中唐很少看见了，封建统治阶级耽于奢侈、玩乐，洛阳花贵成为典型形象。人们在白居易身上也感到这种变化、他的创作从讽喻诗转向闲适诗。封建士大夫们车马如狂，佛道都借曲艺制造舆论、树立势力。“转变”这种曲艺形式刚刚建立，主要是演唱历史故事。“传奇”的兴起加添了“说话”的资料。这些曲艺还不能给

注一：六代的论议是三教辩难的一种形式，是三教伎艺化的先声，是后来唐代李可及弄三教所借鉴的榜样。

杂戏狡绘以什么特别的帮助。文人的宴席游戏，艺人的插科打诨反映出滑稽的成长，我们在《全唐诗》的诙谐诗体与俗赋中看到滑稽作品的消息。唐代人在别的方面的发展是六代所不能比拟的，但在滑稽说唱方面还不能说有什么惊人的进展。我们比较唐、宋杂剧的规模、品种、艺术经验、代表剧目与艺人的数、质量就可以了解这一点。注一

正是根据这些情况，我们把唐代与六代都归入相声的萌芽期。相声史的分期我们以为可以分为：

（1）宋以前的萌芽期。这一时期，学、说、逗、唱都有一些代表性伎艺。曲艺刚刚萌芽，唱的伎艺自然要比说的伎艺讨巧，占有优势。滑稽文学也出现了不少成果。"转变"与俗赋虽然不能直接影响滑稽表演，但毕竟是艺人学习技巧的一个方面。说、学、逗、唱是互相渗透的。杂弄（上引的弄痴、弄三教、弄孔子、弄婆罗门、弄妒妇人、弄假妇人等）相当于"学"，合生偏重于"唱逗"，打诨靠的是"唱"与"说"。六代与唐代的滑稽还只是杂戏的附庸，没有另起炉灶，没有自己开创的局面。口技在舞蹈百戏中是被引进了，（后面谈及）傀儡戏、傩戏、秧歌中的模仿动作都不是独立的节目，也没有宋代象生爨那种名称。文籍中记载的有关艺人有不动箭（六代）、袜子、刘采春、阿布思妻、吴姬某、黄婵绰、李可及、祝汉贞等等，他们多才多艺，不专演滑稽。

注一：中唐时期，传奇、转变是重要的文坛新闻，一般娱乐仍以歌舞为主，合生与杂嘲还结合得不够紧密，经常。《大唐新语》、《隋唐嘉话》记载的杂嘲就是例子。《国史补》介绍文人是侈于游宴、书法图画、博奕、卜祝、服食、牡丹、住宅等，以不耽玩为耻。元稹的《估客乐》也是例证："求珠驾沧海，采玉上荆衡，北买党项马，西擒吐蕃鹦。炎州市火浣，蜀地锦织成"。

（2）繁荣期——宋。相声史上象宋代艺人那种广泛、深入、富有成果的实践例子实在是少见的。这要从历史背景作出解释。后文我们稍微提到唐、宋市集的不同、军队的需要等等。宋周密搜集的二百八十种官本杂剧节目单不少部分是滑稽说唱，以至宋人吴自牧把宋杂剧的特点规定为“务在滑稽。”实际上是宋杂剧的前段、后散段与一部分正戏。其他宋人笔记有关合生、打野呵、野呵小说、荒鼓板、刘道人、张山人、街市打调打砌、纽元子、村田乐、社戏（如范成大、陆游诗所介绍的）舞斋郎等达到车载斗量的程度。我们看范成大介绍苏州元宵节的盛况，这种现象实不是孤立的，文天祥在衡阳看到的傩戏注一，刘后村在莆田看到的社火都可以比美。“轻薄行歌过，颠狂社舞呈，（原注：民间鼓乐谓之社火，不可悉记，大抵以滑稽取笑）村田（乐）蓑笠野，街市管弦清……旱船遥似泛，水儡近如生。……嘲嗤绘乐棚。（山棚多画一时可嘲诮之人）……。”（《上元纪吴中节物俳谐体红韵》）《耿文远》佚曲中有“十人斋郎甚脸嘴”，说明舞斋郎也近似舞判、舞锺馗，是含有滑稽的。宋代城乡都充满上引的夜以继日的滑稽演出。

（3）曲折发展期——元、明。元杂剧、明传奇的光芒掩盖了滑稽说唱，降服了它，把它作为附庸。但在民间与明代宫廷里，滑稽说唱仍半独立地时隐时现，象我们在货郎说唱

注一：下录文天祥诗文：“岁正月十五，州民为百姓之舞，击鼓吹莿。……或蒙供焉（面具）……当是时舞者如傩之奔，狂之呼，不知其裘也。”（《衡州上元张灯记》）范成大在广州所见则是：“桂林傩队，自承平时名闻京师，田野几诸军傩，而所在坊巷村落，又自有百姓傩。……视中州装队仗似优也。”刘后村《大全集》卷21：“扯簪脱衫满城忙，大半人多在戏场。……湘累无奈众人醉，鲁蜡曾令一国狂”。

与"过锦"的记载中所看到的那样。特别是明末"隔壁戏"的出现，为曲艺形式的滑稽作出了有力的支援。宋代合生溶化在元杂剧与院本中，反过来，后者也为滑稽的发展提供新的蜕变的跳板。没有元、明丑角艺术的发展就不可能有清代复兴的相声。相声史同样不能忘记柳敬亭这样的滑稽家。我国戏曲与曲艺词话是同宗，名丑与名说书艺人在明代的条件下，理应在相声史上占一席之地。

（4）复兴期——清。《通俗篇》与《红楼梦》注一运用了相声与象生的字样，这说明在民间，宋、元、明、清一直活跃着象生的伎艺。如果更大胆一点，可以说在秧歌中，在词话与货郎说唱中，在明西宫的"过锦戏"中，存在着象生的称呼与伎艺。清代的戏曲固然以京剧最具影响，但在花部地方戏兴起的情况下，曲艺的发展呈现着水涨船高的趋势。时曲、俗曲的势头没有到乾隆时中断，只是因为国局风雨飘摇，民不聊生，闭关自守的幻梦已经打破，曲艺的复兴碰到了新问题。文人艺人合作的好传统破坏了。冯梦龙可以编笑话书，编新民歌，却不会想到编相声。以说为主的曲艺开始显露头角，势头在于评书一边。在封建文人眼里，以伎艺为主的滑稽是不入时人眼、不登大雅之堂的。艺人们被迫自己从评书与笑话书中取宝，这已是清末民初的事了。

（5）推陈出新期——解放后。相声的解放意味着它真正成了一种职业、一种专业、一种艺术。开始重视内容，重视讽刺，重视内容与形式的结合与推陈出新。作为技艺，最好的口技与隔壁戏也不能支配相声了。最好的柳活、贯口、文人哏与扮相都得考虑为新内容服务，不是单纯的卖艺。解放后出现的好的相声段子，《昨天》、《卖猴儿》、《一贯害

注一：均乾隆时作品。

人道》以及三中全会以来的佳作《舞台风雷》、《照相》等等决不是相声的旧概念所能范围的。连相声二字的称呼也显得过时了。不再是卖相卖声，说的不如闹的，纵有，也是个别的。新相声是人民喉舌，为四化、为精神文明构思。创作成了矛盾的主导方面，占优先地位。形式上是百花齐放，提倡各种流派与艺术创新试验。

在相声界，有相声源于唐、宋、清的三说。我觉得主张源于清的同志没有回答一个问题：天桥的相声与七百年前二百八十段官本杂剧有哪些根本的差别？也许只有解放后的相声才是面目一新的，然而，在艺术形式上，它毕竟还是有所继承。这就是为什么本书要把相声的发展划成五个阶段。我在前面提到杂嘲——杂扮——新杂嘲的螺旋圈，根据在于内容与形式的推陈出新。



（五）说的不如唱的

我国曲艺又叫说唱，最早把说和唱结合起来的艺术实践在国际艺坛上是一种惊人的创造。这种苦心孤诣的尝试在唐代以前是局部的，带有自发的性质。曾经有人以为说唱结合的体裁是从印度输入的，这自然是一种误解。

屈原为《九歌》“更定其词，去其泰甚”，这里面被去掉的自然有对白，所谓“词既鄙俚，……不能无亵慢淫荒之杂”。（朱熹语）。《诗经》的整理也发生过类似的情况。淳于髡的《谏长夜饮》，优孟、优施、优旃的说唱以及俳赋的问答体都是说唱结合的创举。后汉王褒的《僮约》可算是今存的最明显的例子。这是问题的一面。

问题的另一面是：在大庭广众面前，说的艺术是更为困难的，不容易招徕听众的。以富有魅力的故事来吸引听众，差不多在明末的柳敬亭的时候，才能做到。我们看南宋说话四家：小说、说经、讲史、合生，有三家是借助于唱的。宋讲史的演出还不大清楚，唐时演史的“转变”，元时演史的“驳说”都是唱的。明代人认为宋时演史的“陶真”也是唱的。最接近滑稽的杂嘲、行令、合生，都离不开唱。注一 所以元代人陶宗仪说：“宋有唱诨”，就是唱滑稽。唐代的口

注一：见本书合生节。古籍常见俳倡不分的记载，如《汉书·霍光传》，《孔子家语》：“击鼓歌唱，作俳倡”“齐奏宫中之乐，（俳）戏于前”。《五代史》：“然时诸伶，独新磨尤善俳。”“唐庄宗既好俳优，又知音，能度曲。……常身与俳优杂戏于庭。”

号、诨语是七字句，宋时诨话是十七字令，相当于现在的三句半，也属于唱诨的范畴。

人们存有先入为主的成见，容易把现代伎艺的印象加到古代伎艺身上。例如认为相声的发展是先单口，后对口、群活。实际上单口的发展是评书影响的结果，古代的杂扮滑稽多是依题设事、人数不等的群活，单人打诨不是独立的完整的节目。另一种误解是字面上的，古语的"谈"，实际上是"唱"。叶德均在《宋元明讲唱文学》中举过这样的例子："虬日谈歌是旧曲"，（《敦煌杂录。金刚经赞文》）谈歌旧曲自然是唱曲。同样，"执板谈歌几个钱"。（《侯鲭录》）"打谈的词曲杨恭"，（《金瓶梅词话》十五回），"谈歌妇人杨苧萝"。（《洛阳缙绅旧闻记》）都是唱曲，打是演，谈是唱，就是演唱、说唱。

宋洪迈在《夷坚支志》卷六中介绍洪惠英就是以唱的方式进行杂嘲，她是一个合生艺人。明代柳敬亭"唱词话，间戏谑"，引起不少纠纷，以为柳敬亭说的是评话，不可能弹词、唱词话。其实，他处在词话盛行的时期，弹词唱曲不是不可能的，在文籍中也是有记载的。

说与唱的交流、结合是一个漫长的过程，说与唱不是势均力敌、平行发展的。"唱"可以借助于综合艺术与同台演员的帮衬，"说"可以附丽的伎艺相对来说要少得多、在"市声吆喝，嘈声十呈"的场合，卖物、献技都要借助于唱，所谓"凡卖一物，必有声调"。（宋高承《事物纪原》）"因市井诸色歌吟变相之声，采合宫商而成。"(《梦粱录》）这是宋代的情形。曲艺复兴期的清代也是俗曲风行的时代，南滩（簧）北马（头调），早期的南北相声艺人如万人迷，王无能都是以唱为主。相声与滑稽接受的艺术遗产是说唱混杂的

综合影响。

这是说，象题目所借喻的，近代相声的前期，优势在唱的一方面，特别是叙述宋代的滑稽，分析它的艺术特色与估计唱艺在相声史上的地位时，我们提供的是“唱优先于说”的图画。

现在边疆地区的相声带有更多歌舞的成分，杨振华同志也正在进行着一种偏重歌舞的实验。这是一个比较复杂的问题。另一种实验也在进行，那就是相声剧。一般说来，幽默风格的语言滑稽是难度较高的艺术，我们既不能丢弃传统，又不能知难而退，走捷径。在过渡的时期内，各种不同的实验互相竞赛是一种可取的办法。

我国的民间艺术，散乐百戏，社戏傩戏，都是土法上马的，唐时的刘采春，宋时的刘道人、张山人都是改革实验的先行者。我们在下面几节里多少仍要触及他们的实验，这也就是为什么我们首先把相声艺术看成野生的艺术，从打野呵而不是从宫廷与宴席上观察与讨论相声的原因。



（六）处处无家处处家

相声艺术是民间艺术，不是官间艺术，不登大雅之堂，不登小雅之堂，他甚至没有堂屋。虽然它的远亲也许显赫过。

“俳优言河市乐。……临河者皆曰河。是如今之艺人，于市肆做场，谓之‘打野泊’，皆谓不着所。今谓之‘打野呵’”（刘贡父《诗话》）这位宋代人说不着所，就是没有堂屋，在河边野地，白沙划圈，撂地演出。北京人叫“平地抠饼的玩艺”，白沙划圈，象抠饼的大锅子，宋代有沙书地谜，教虫蚁等伎艺。离宋代七百年的清代天桥也有沙书地谜、沙书门联、教虫蚁、玩蚂蚁、癞蛤蟆。

这种处处无家处处家的“打野呵”正是民间艺术的家屋。这种演出，在南北朝的傩中就用了这名称：

“腊月，宅中作野虖逐除”。（《梁书·曹景宗传》）

这里的“野虖”在《南史》中作“邪呼”，是驱鬼的呼叫声。我国的驱傩是一种宗教活动，在孔子的时代就有记载，屈原的《九歌》反映了南方的娱神表演，这说明早在春秋战国时期，宗教性的娱神活动已开始过渡为娱神娱人合二为一的民间艺术表演。我们在各地的风俗志中看到节日的迷信活动穿插了各种艺术或伎艺表演，这里面有秧歌、竹马戏、参军戏、目连戏。我的家乡温州是南戏的故乡，我在《永嘉

（温州）县志》中看到张泰青所写的一篇千多字的注一《瓯城灯幔记》，他介绍温州历时半月的三月三日的东岳神出巡表演，提到：

“植参军之桩，绿衣秉简；逞狡童之技，黄帽乘跻。各征歌舞于帝江，用助喧阗于人海。……”

《全国地方风俗志·吉林》也提到迎神赛会中有参军，我相信吉林地方志中或二人转的史料中都会找到弄参军的材料。

这种五花八门，无奇不有的民间艺术是一个混合物，过去叫它为散乐，汉代以后，更多地叫它百戏，杂戏，到唐代，开始用“杂剧”的称呼。清代的王国维叫它滑稽戏。它是我国丑角艺术、相声艺术真正的学校，是笑的艺术的摇篮。我们在这里议论相声的家庭，是否可以把傩戏看成笑的艺术的家庭呢？至少，傩戏中的目连表演有许多滑稽？

不！艺术的起源在于劳动。先有了表演的要求与生活基础，然后开出艺术的花，结成百戏的果。驱傩活动摘了各种

注一：“吾瓯处浙东之僻陋，号海上之繁华，敬鬼之风，习传乎骆氏。逐傩三月，揆法于周官。……凡起自八字桥（温地名）之北，转沿乎百里坊而南。一路建重棼丰灰复支游极接浮榈。……如设衣桁，如张织机，则架木以覆幔也。布有橦花、绫帷、帏带，俪十番以方景，牵百丈以曳空。一纵一横，匠心巧结。或背或素，女手能缝……如入锦里，如游幔亭，则张幔以悬灯也。乃至背杨巷小，白石街空，……亦复断竹续竹，开垂花之门，似烟非烟，偏贡香之户。或且招乐部建戏车辕，质为山页之鳌背。饲机引水，转以龙头。植参军之桩，绿衣秉简，逞偎童之枝，黄帽乘跷，各征歌舞于帝江，用助喧阗于人海，则春城启而杂戏陈也。……二分月白，锦尽灯笼；百尺云红，布皆火浣。……烟视趁踏轮之会，风驰士也。婆娑女兮窈窕，环以郎素，钗挂豆衣，指绛焟以拜香，围红灯而读继。争结团云之队……则夜市开而游人聚也，……不知拓华鬘之世界，及所以奉灯王也，尊后土之神祇，即所以修火宪也。……爰因操弧之举，托为转斛之游。舍四目以借威，当沿官礼；玉五恩（鬼）以辟疫，本顺人情。……已泰青居是邦者，辄为纪之。……（补刊《永加县记·风土》卷六《张泰青瓯城灯幔记》）

艺术的“桃子”，运用宗教势力造成艺术的温室，各种姊妹艺术品种也利用这个条件进行交流、实践、取长补短。如果说唐代以来，傩戏本身站稳了脚跟，精心组织了各种伎艺，发展了娱乐与逗笑的技巧，那末，它也是有自己的发展历史与前提的。傩戏不是笑的家庭本身，而是一个成员。

在百戏的大家庭中，笑的艺术、丑角艺术逐渐成长。梁代是傩戏发展的兴旺时期，它出现了《上云乐》这个戏与俳伎。清代的纳兰性德说《上云乐》是“我国戏剧真正之始。”周舍为这个戏作词，也说：“非值能俳，……举技无不佳，胡舞更所长。”我以为俳伎是丑角的前身，是宋代副净的前身。谈论相声史，我们可以少谈或不谈弄参军，不谈王国维首倡的所谓戏剧发展之关键的参军戏，然而对于《上云乐》、䜩这一类的民间歌舞戏是不能不谈的，对于举技无不佳的胡舞是不能不谈的，对于杂戏（包括傩戏）的家庭是不能不谈的。歌舞是百戏家庭中的“长姊为母”，也是相声艺术的长姊为母。如果我没有弄错，唐代诗人元稹与薛能亲眼看到的弄参军也是一种歌舞。唐代是歌舞盛行的时代。唐代的史学家杜佑说：“前代乐饮酒酣必起自舞。……宴乐必舞。”（《通典》）大诗人李白劝大家不必怕国小不足以回旋，他宁愿“拂尽五松山”，为了“要须回舞袖”。唐代有许多舞蹈，许多舞蹈与相声艺术都有关系。注一 新逝世的戏剧史家董每戡曾说参军戏是百分之九十的相声。董先生的道德文章都是值得称赞的，把参军戏看成相声却是可以讨论的。我以为百戏才是相声的家庭，相声是宋代才呱呱堕地的，唐杂剧（包括纽绾舞）是它的萌芽。

注一：黄芝冈《从秧歌到地方戏》转引唐《因话录》，唐秧歌叫扭绾舞，音近纽元子。二者可能都学相学声，杂扮各色人相。

（七）解铃还须系铃人

我常想：相声史的疙瘩是王国维与司马迁结的。

司马迁不满意汉武帝的奢侈浪费，穷兵黩武，好大喜功，他想出一个借古喻今的办法，请出楚国人优孟，秦国人优旃与外交家淳于髡来帮忙。他本来是不喜欢投机取巧的滑稽家的，象屈原那样，说过滑稽的坏处："吾闻楚之铁剑利而倡优拙，……倡优拙则思虑远。"这句借他人之口说出的话象诸葛亮劝阿斗远小人亲贤人，象齐桓公作自我检讨：

"昔吾先君，……不听国政，优笑在前，贤材在后，是以国家不日引，不月长。"（《国语》）

我国古代有立谤木、置谏鼓的制度，各业百工都可以讽谏，司马迁选了优旃那些生动、形象的谏漆城鹿圃的话：敌人来了，有鹿群就可以用鹿角触他们；油漆了的城墙也一定把爬城的敌人滑倒下去，摔得粉身碎骨。同样，优孟的谏葬马，批评贱人贵马，只图享受，不爱惜人材；淳于髡的谏长夜饮，讽刺沉缅酒色这些例子都可以用来批评汉武帝。司马迁写《滑稽列传》，开门见山地板起面孔说："谈言微中，亦可以解纷。"他不是谈艺术。真要谈艺术，山东早有专门跳舞的舞雩，临淄热闹得"联袂成帷，挥汗如雨"，南方的歌舞，屈原更早就描写过了；他生活的汉代，有专职的俳优艺人："击鼓歌唱。"（《汉书·霍光传》）有演傀儡戏的象人，跳面具舞，演《东海黄公》，到魏时，更有《辽东妖

妇》。他可以写一部百戏史。后代人就不会把载歌载舞的劝里克支持骊姬杀晋太子的阴谋家优施当作古代话剧表演家了。

这里附带说明几点：

①《汉书》上既把俳优、倡优当作一物二名的歌舞艺人，后代的注家也根据唐代俳倡不分的实例说明俳优并非只说不唱，我们就不必按现代的概念解释俳与倡的分工，我国既无只说不唱的话剧，就不会产生不歌不舞的俳伎。实际的情形倒是"非值能俳……举技无不佳，胡舞更所长"的。我们看唐宋的滑稽家如李可及、丁仙现都是身兼百艺、知音善舞的多面手，就可以知道致词、献口号或插科打诨的七字句、十七字令、其他乐曲等等，并不是完整的节目，而是整个歌舞演出中的一个部分。正如咏歌蹈舞的唐代合生艺人可以"或言妃主情貌，或列王公名质"用言词进行杂嘲一样。我国古代的艺术是离不开歌舞的，俳不是完整的节目。

②把汉武帝的左中大夫说成古代相声的创始人是没有根据的。东方朔并不是艺人，能说点官间笑话，他不象民间艺人以歌舞为职业。写相声史不必从东方朔写起。

③自唐代出现了"杂剧丈夫"的称呼以来，"杂剧自唐宋金元，迄明皆有之。"（明胡元端《庄岳委谈》）。王国维不用杂剧、杂戏等传统称呼，而标新立异地用"滑稽戏"来代表唐杂剧，或直接以弄参军代表唐杂剧，这就造成许多麻烦。以诨语逗笑的唐代艺人祝汉贞，以讹语影带、谐音双关化装演戏的李可及，扮演罪人的《系囚出魃》，扮演妒妇人的一些戏，是否可以叫做参军戏？这些都是可以讨论的。唐代杂戏百弄，有弄婆罗门、弄孔子、弄痴、弄钵头、弄狮子、弄白马、弄鲁三郎（道吾和尚）、弄刘山人省女，弄旱

戏（李辅端）……等等、弄参军不过是百弄中的一弄，无法概括唐杂剧的全部。我觉得不必把弄参军看成相声的前身。

④王国维所谓“以语言为主，不容施与他处，咏时事”的参军戏是不见实例的。《优语录》不能说明实际演出的情况。倒是清代的沈曾植在《海日楼札丛》中介绍合生的一段话更为可信。他的意见将在下节加以阐述。他指出《踏摇娘》与参军戏是演故事，合生则是咏时事。自然，咏时事的不一定仅指合生，但载歌载舞的弄参军却是需要排演练习时间的，不可能即席发挥，说这种歌舞的弄参军可以讽时事倒是不可信的。讽刺与滑稽都与弄参军没有必然的联系。

让我们离开王国维的定义，看一看唐代艺术是怎样逗笑的，也别委屈了弄参军。



（八）唐代有没有相声

相声的通俗解释是有相有声，即模仿动作与模仿声音。

然而模仿动作与声音只能算是伎艺，不是反映生活的艺术。民间笑话也不是表演艺术，它是记录下来给人读的，偶然有绘声绘影的对话，还不能说是一种语言艺术。

在戏曲发展成定型的艺术以后，它逐渐脱离百戏的家庭而另起炉灶。六朝与唐代有一批歌舞小戏单独演出，而单独演出的曲艺有唐代的转变、合生；其他说唱还混杂在杂戏里，如段成式在街头听到的市人小说，有的则在小范围的宴席上点缀游戏，或者附丽在宗教性的俗讲与傩戏中，这时期笑的艺术象烧菜的盐，它本身还不是独立完整的演出，正如盐不就是菜。我们只能说菜里有盐，杂戏里有滑稽。

"处处亭台只坏墙，军营人学内家装。太平故事因君唱，马上曾听隔教坊。"（唐代司空图）这是唐代军士在弄假妇人。六代时有弄女儿子的伎艺，弄假妇人如果缺乏比较生动的故事，那也还只是一种伎艺，是近于杂扮的。它有滑稽的"盐"。

"道吾和尚上堂，戴莲花笠、披襕、执简、击鼓、吹笛、口称鲁三郎矣"。（《南部新书》）这已经有故事情节了，但书上没有写出来。这是唐代和尚运用滑稽来逗笑。

"崔公弦召集家僮，教以诸戏，……数僮衣妇人衣，……一僮则执简束带。"（《玉泉子真录》）这段记载使我们

想到其他疗妒戏，应该都是有笑料的，也是有情节的，是多人的，但不是相声。

“睿宗御安福门，纵观酺乐（温州叫拦街福，东岳神出巡），昼夜不息，阅月未止。”（《新唐书》129卷)这里肯定有滑稽：“唐睿宗先天二年正月十五十六夜，于京安福门外作灯轮，高二十丈，衣以锦绣，饰以金银，燃五万盏灯，竖之如花树，宫女千数，衣罗绮，……装束一妓女，皆至三百贯。……少女妇千余人……于灯轮下踏歌三日夜。”（《岁时广记》卷十）这情况对照宋代的情形，热闹不是“笑声惟是说千秋”（唐诗人张祜咏钵头）所能比拟的了。这些记载透露笑的艺术的消息：不是完整的单独演出，艺人们只能在杂戏、傩戏、队舞、傀儡戏、唱转变等活动中积累招笑的经验。这里面模仿声音与动作的伎艺自然是有的。唐代的“歌偻格”就是模仿鸟的声音姿态的。（明纽少雅语）武则天养过一只会叫“万岁”的鸟，叫乐工谱了《鸟歌万岁乐》的舞曲，由三人化装戴鸲鹆冠起舞。这种鸲鹆舞在晋代是单人舞，谢尚擅长这个舞。《幽冥录》说：六代时候荆州某参军剪鸲鹆舌，教之作人语，吴伟业在《鸳湖曲》诗中说：“雪面参军舞鸲鹆。”我怀疑这是弄参军的一种形式。王国维是以偏概全的。

从《鸟歌万岁乐》的例子来看，唐代是有过模仿声音的伎艺的。应该说作为不单独演出的伎艺，口技是由来已久的，孟尝君的门客就有以模仿鸡叫赚开城门的。应劭在《风俗通序》中给“风俗”二字下定义，谈到“俗”字，用声音动作来代表：“俗者含血之类，象之而生，故言语歌谣异声，鼓舞动作殊形。”

这是古籍中最早出现“象生”用语的记载，而且把声音

与动作联系起来分析。宋代的象生也应该是包括声音与动作两方面的。

在后面的几章里，我把口技作为相声艺术的起点，就口技而言，我以为唐代是存在这种伎艺，而且应用在队舞里了。这是宋杂剧的前身、基础、萌芽与伎艺的渊源，即唐杂剧。

最后，唐诗人李义山的《骄儿》诗是不应该忽视的：

“归来学客面，闹败秉爷笏，或谑张飞胡，或笑邓艾吃。豪鹰毛崱岁，猛马气佶傈，截得青筼筜，骑走恣唐突。或复学参军，按声唤苍鹘。”这里，模仿声音、动作、表演都有了。

我们应该如何来解释这首诗呢？《唐诗选》把“秉爷笏”解释为孩子执着父亲的手板（笏），模仿傀儡戏中的张飞、邓艾，也模仿竹马戏与弄参军。我想秉笏是弄参军的执简，孩子是从社戏中看到这些人物形象的。这首诗与宋陆游的《春社》写的可能是一回事：

“太平处处是优场，社日儿童喜欲狂，且看参军唤苍鹘，京都新禁舞斋郎。”这个社戏里有参军表演，也有舞踏表演与杂戏《午斋郎》。

不论怎样解释，李义山的儿子是模仿声音与动作的能手，是业务的学相学声的演员。在他身上看到了唐代笑的艺术的深入民间，看到唐代傩戏与社戏的丰富多彩。这首诗里提到的竹马戏，学张飞邓艾与弄参军，都是饶有兴味的戏剧史专题。从笑的艺术角度来看，只要对弄参军作些讨论就可以了，竹马戏本身与笑的艺术无关，晋时的温州已流行。竹马戏只有作为社戏秧歌的一部分，才为笑的艺术提供了经验。而弄参军，从20页温州地方志的介绍看来，它象舞判一

样作为杂剧的一部分，作为傩戏或社戏的一部分。它是否象王国维所介绍的那样具有与歌舞戏的四点不同，可以暂时不管，但与相声总是很不同的。

唐代的艺术，自然应该以唐代人说的为准。但段安节在《乐府杂录》里与欧阳询在《艺文类聚》里介绍的参军戏是矛盾的，而且只有段安节把弄参军与前代的罪人戏连在一起。南北朝的正史并没说那叫参军戏。石动筩戏尉景的事，《北史》只叫作“弄痴”。在这些问题得到解决以前，我不认为弄参军与现代相声有什么艺术联系。

唐代笑的艺术躲在唐杂剧的树林里让我们捉迷藏呢，或者说，它还在唐杂剧的母腹里。



（九）杂剧水到，相声渠成

唐代《鸟歌万岁乐》里有口技、象人、象生；秧歌傩戏中有杂扮；宴席上有杂嘲、语言游戏：隐语、歇后语、讹语影带、谐语、诙谐、题目人、行令注一；酺设中有弄参军、弄女儿子（假妇人）弄痴（秧歌中有弄痴公子、弄罪人）；杂戏中有市人小说（到宋代，有野呵小说）；杂伎中有俳伎说口；变文中有谜语、药名游戏、俳赋；唐诗中有诙谐体，贯口体、谜体、争辨体（子母哏的雏形）；百弄中有弄婆罗门、弄孔子、弄鬼神、弄土地神、弄医生、弄妒妇人、弄刘山人省女、弄三教论衡、弄参军、道吾和尚弄鲁三郎、高崔嵬弄屈原……；李可及随机应变，唱拍弹，“须臾百变”，合生里有“或言妃主情貌，或列王公名质”，歌舞杂戏中有致词、口号。……

这些伎艺都是笑的艺术。我把它们归入唐杂剧（另详拙稿《唐代曲艺散说》）。这是唐杂剧的“流水”，它的河道也许比宋杂剧狭窄，但我们在这里听到涛声，看到笑的浪花飞溅。杂剧水到，相声渠成。

如果宋杂剧开满相声的花朵，唐杂剧的枝头是相声的萌芽。学、说、逗、唱、批、讲、念的相声在唐代还没有找到自己名字，没有比较稳定的形式。从客观上说，还没有足够的经济的、政治的压力与助力促进它的生长。我曾这样写过：

注一：唐李肇《国史补》。

“曲艺的演出，需要一定的经济条件，要有容纳较多听众的书场；需要比较发达的不太单调的音乐；需要文学的、说唱的、表演的、语言的多方面的经验与基础，需要内容结合形式的较长期的试验。比之前代，唐代的商业、对外贸易、交通、水利、上层建筑的文学、科举制度等等都为说唱艺术提供较好的条件。然而象徐松在《唐两京城坊考》所说的：长安一百多个坊只有东西两个市集，一个市不过两个坊那么大。坊的四周有墙有门，又不象宋代开放夜市；唐代音乐更多地用在清唱与歌舞中，俗讲僧文溆的唱腔被制成曲，李可及的拍弹也轰动了一下，说唱音乐还是幼稚的；军队多在边疆，不象宋代军队，集中在京城，军队对文娱的需要呼唤曲艺更快地生长。”“在后堂为一、二人说故事或笑话是一回事，在大庭广众面前与喧声十里的演唱争胜是另一回事。这是唐代说唱与宋代的区别所在”。

正是这样的局面，使得唐代诗文反映的曲艺颇不景气，尽管有的唐代文籍是消失了。宋代可以成立象生叫声社，作为职业团体，成立书会，唐代还不行。只有李德裕用了“杂剧”二字，其余仍沿旧习，叫杂戏、散乐、滑稽谐戏、调戏、辞捷、机捷、狎玩之臣等等。

“唐时谓优人辞捷者为斫拨，今谓之杂剧也。有所敷叙曰：作语；有诵辞篇曰：口号，凡皆巧为言笑，令人主和悦。”（陈旸《乐书》）这位宋代人竟不知道唐代四川人也叫杂剧，不知道作语、致词、口号之外，滑稽还多着；不知道令人主和悦外，还令老百姓和悦。把唐代滑稽说得一点也不成气候。

唐代人自己也泄气：“鼓笛万曲无人听。立部贱……击鼓吹笙与杂戏。”（白居易《立部伎》）其实唐代散乐巡

村，“新歌旧曲遍城乡，”（敦煌曲）散乐艺人帮助唐玄宗搞政变，散乐使得朝野迷醉，宫廷里有的是滑稽之雄，宫廷外陆参军歌声彻云。读李义山《骄儿诗》可见一斑了。下面略引几则记载：

①“傩之为名，著于时令矣，自宫禁至天下俚，皆得以逐灾邪而驱疫疠，故都会恶少年则以是时鸟兽其形容，皮革其面目。”（罗隐《市傩》）后二句是象人、象生之类伎艺。

②“楼台重叠满天云，殷殷鸣鼍（鼓）世上闻，此日杨花初如雪，女儿弦管弄参军”。（薛能《吴姬》）弄参军是歌舞。

③“处处亭台只坏墙，军营人学内家装，（扮假妇人）太平故事因君唱，马上曾听隔教坊”。（司空图诗）后来发展了情节故事。

④骍骝塞路连辎軿，观中人满座观外，后至无地无由听”。（韩愈《华山女》）俗讲、讲道伎艺化了，故事化了，进一步杂戏化了。

⑤“定场排越伎，促座进吴歈……缥缈疑仙乐，婵娟胜画图，歌鬟低翠羽，舞汗堕红珠。”（白居易《东南行》）

⑥“东瓯（温州）传旧俗，风日江边好，何处乐神声，夷歌出烟岛（瓯江有江心岛）。”（顾况诗《江边》）

⑦“雪飞回舞袖，尘起绕歌梁，旧曲翻调笑，新声打《义扬》，名情推阿轨，巧语许秋娘”。（白居易《江南喜逢肖九彻》）唐代流行调笑曲，宋代有调笑缠踏，头尾用调笑曲与唐刘禹锡的转引词。《义扬子》是擅长谐音（讹语影带）的独孤申叔与蔡南史编写的。以上三例说明傩戏、歌舞都杂戏化了。

⑧“丑虽有足，甲不全身，见君无目，知伊少人。”（苏颋《咏尹字》。字谜）

⑨“惭无窦建（德），愧作梁山（伯）。”（李涛《答弟妇歇后语》）

⑩《孔子项托相问书》。过长不录，类子母哏相声《铃铛谱》。唐笑话书《启颜录》有同类作品。同样，《子胥变文》、《燕子赋》、《晏子赋》、《茶酒论》等均有文字游戏。艺人诨语可参考新出《优语集》一书（唐卷）。

这些材料说明唐代笑的艺术的实践是相当广泛深入的。“杂剧自唐、宋、金、元，迄明皆有之。”胡元瑞这话是不错的。



（十）宫廷戏谑——合生

合生，是戏曲史上的谜。

我把合生归入唐杂剧，而且认为说清楚了合生，也就说清楚了相声，即合生中的杂嘲伎艺是文人哏相声的渊源。

“中宗宴内殿，胡人袜子、何懿等唱此歌，或言妃主情貌，或列王公名质，词至秽浅”。（《唐音癸签·合生歌》）

“比来（胡乐）日益流宕，异曲新声，哀思淫溺。始自王公，稍及闾巷，妖伎胡人，街童士子，或言妃主情貌，或列王公名质，咏歌蹈舞，号曰合生”。（《新唐书·武平一传》）

这仅留的两条材料给我这样的印象：合生是一只歌曲，唐代人打令打谜舞蹈的细节后人不大清楚，李拓之说合生有动作，叫踏筵舞。（见《中国的舞蹈》）那就是配了合生曲子，把这舞蹈也叫合生，宴席助兴，载歌载舞还不够，还得“或言妃主情貌，或列王公名质”，就是即兴打诨，按令发挥，唱题目。这是一种了不起的机智才能，热讽冷嘲，幽默温情，用关汉卿的话，那就是：“会吟诗，会篆籀；会弹丝，会品竹；我也会唱鹧鸪，舞垂手；会打围，会蹴鞠，会围棋，会双陆。……是蒸不烂、煮不熟、捶不扁、炒不爆、响当当一粒铜豌豆。”这“十八般武艺”唐代也许不全会，但从唐宋合生艺人事例来看，没十八样，十七样也少不了。唐孙棨《北里志》记歌妓能小说。关汉卿在《金线池》中这

样解释"合生"：

"〔醉高歌〕或是曲儿中唱几个花名，诗句里包笼着尾声，续麻道字针针顶，正题目当筵合生"。

我们对照宋杂剧与元院本，对照题目院本与打略拴搐等杂剧的艳段与后散段，就会接受这样的结论：合生是文人眼相声的前身，是石动筩（齐）何岸高（唐）李可及（唐）王感化、李花开、李家明（五代）杨苧箩、洪惠英、散乐一妓（宋）的看家本领，是关汉卿作品里聪明女子的伎艺：包括歌舞杂嘲的什烩。

这些提到名字的人，以宋代为多。这是因为《隋唐嘉话》、《大唐新语》、《启颜录》中善于杂嘲的人并不是艺人，而宋代的"善合生杂嘲"（张齐贤语，见《洛阳搢绅旧闻记》）的艺人又多才多艺，没有一个不会歌舞的，容易说清楚问题。她们是：谈歌妇女、路岐伶女、歌诸宫调女子、散乐一伎等，显然是"咏歌蹈舞"的袜子一类的人物，既能杂嘲，又会歌舞。

"始自王公"，就是说原是在王公后堂做堂会，"稍及闾巷"，这句话不完全。象合生这种歌舞杂戏原是民间流行的，所以"词至秽浅"、"淫思"，唐中宗找这胡女，她熟于此道，所以"妃主情貌、王公名质"都能娓娓道来。唐代以歌舞为雅，可登大雅之堂，归入梨园；而《踏摇娘》、弄参军则是俗乐，不入梨园，只入教坊。但雅俗的交流是谁也挡不住的，皇帝都要看，乐工头都要学，艺人光跳舞不会滑稽也不走运，而且艺人的命运是悲惨的，今天在梨园、教坊，明天可能遣散流放，卷铺盖滚蛋。这样，学得少的以歌舞为主，学得多的喧宾夺主，说的逗的比唱的跳的多。这就使学者们产生了误会，以为唐宋合生是异物：在唐，是舞

蹈，在宋，是说唱（即现代概念的曲艺）。在我看来，这是一种灵活性，是同物异用，因地、因时，因对象、因表演内容而制宜的办法，我把洪迈的《夷坚记》当作物证：他挂合生羊头，卖杂嘲狗肉。注一

在中唐以后，散乐杂剧的势力愈来愈大，特别在闾巷街头，迎神赛会，金吾不禁，酺设可以闹几个月，艺人表演不能不变，做堂会的雅乐就朝着打野呵街市戏谑的方向演变。这是我所理解的"杂嘲、合生、杂扮、杂剧"演变史。

现在把争论的各家意见引在下面：

①合生是戏。唐宋合生是异物。这派意见最多。

②合生是介乎杂剧，说书与商谜之间的东西。（孙楷第《宋朝说话人的家数问题》）他指出了"杂 戏 狡 狯"的 特点。

③"多人以下，二人以上的人数，在宴会上歌唱舞蹈，即以现实的题材来做滑稽嘲讽的表演的，叫做合生。……言其巧合于即景、即物的调笑。而这巧合，是以来源已远的言语上的庾词（即隐语）和动作上的蹈舞，二者组成一种象征的表现方式。"（李拓之《中国的舞蹈》）

④合生，即院本杂剧也。（王棠《知新录》）

⑤唐玄宗梨园之戏，又本于此。（姚燮《今乐改证》）

我个人以为孙先生、李先生的意见是可以统一的，杂剧本来就杂，有歌有舞有戏，有市人小说、野呵小说，有商谜

注一：洪迈分合生、乔合生二种，却只举一个例。这个破绽是由于合生与乔合生只有滑稽程度的区别，而不是性质的区别，不是二种伎艺。他在《夷坚支志》卷六中介绍洪惠英自比梅花，以恶少为压在梅上的雪，这样唱道："梅花似雪，刚被雪来相挫折，雪里梅花，无限精神总属他。梅花无语，只有东君来作主；传语东君，且为梅花作主人。"这里面的隐喻、暗讽就是杂嘲，而且是唱滑稽。

打令。把唐宋合生视为异物是现代人把戏与曲艺分家的概念，唐宋杂剧本身就包括戏与曲艺，我从《海日楼札丛》（清沈曾植）中找到一段话，是我比较满意的说法：

“合生本于西胡，附合生人故事。（按：即演时事）与《踏摇娘》参军戏弄故事者不同。唐宋百戏，不列合生，盖不属于教坊也。”

这段话的后半段没有估计到演变，前半段解释合生与弄参军的区别是弄时事与故事的区别，我是同意的，弄参军载歌载舞，弄故事的可能性大。配乐排演都需要时间，不可能随意点染。而“或言妃主情貌”的合生却是一种即席行令、限于一时一事。这样说，倒也不是主张王国维分析弄参军的四点可以搬在合生头上。弄参军与合生都属于杂剧，《通典》说杂剧“变态多端，不足数也。”随意点染、杂戏狡狯本来是难以限制的。大致的趋势是：滑稽的比重在各类歌舞或小戏中都增加了，从宫廷走向闾巷的艺术更是如此。王国维分析滑稽戏与歌舞戏的四点不同放在弄参军与合生身上都不适合。滑稽重视现挂，讽时事自然容易产生笑的效果，但演故事也可以招笑。石动筩的歪讲《论语》与李可及的《三教论衡》可算作讽故事，而下引的杂嘲、合生例子则以讽时事为主：

①“温彦博”即令裴略嘲厅前丛竹，略曰：‘竹，冬日不肯凋，夏日不肯热，肚里不能容国士，皮外何劳生枝节’。

又令嘲墙，略曰：高下八九尺，东西六七步，突兀当厅坐，几许遮贤路。产博曰：此语似伤博。略曰：即扳公肋，何止伤博（谐音膊）”（《大唐新语》）

②“元一对（武则天）曰：朱前宜着绿，骆（绿）仁杰着朱，闾（驴）知微骑马，马吉甫骑驴（闾）。将名作姓李

千里（李），将姓作名吴扬吾（吴）”。（《隋唐嘉话》）

③“有谈歌妇人杨苧萝，善合生杂嘲。……歌者嘲蜘蛛云：吃得肚罂（疑筋，温州方言）撑，寻丝绕夺行，空中设罗网，只待众杀生。”（张齐贤）她既嘲云辨僧为蜘蛛，又讽刺和尚“只待杀众生”。

这种杂嘲最初见于南北朝。我个人把魏时的说肥瘦也当作杂嘲，并认为杂嘲、合生、诨语（七字句）是一脉相承的，它们和宋代杂扮也有一定的联系，这可以放在下章来谈。



（十一）相声孕育期小结

在宋代，相声艺术诞生了，走到街头了，走到人民群众中来了。

我们在前几章介绍了相声的孕育时期。这个时期应该有多少长，我们放个马后炮，做个事后诸葛亮看看。

我国的艺术具有很大的特殊性，现代人脑子里的艺术分类与古代人也很不一样。人们说中国的诗歌、音乐、戏曲是三位一体，又把优伶作为舞蹈、曲艺、戏曲的共同祖先。本稿作者没有用现代的艺术分类去区分古代的艺术，没有把周秦的优伶算作古代的戏剧演员或相声演员，没有把汉代的百戏算作戏剧的摇篮，也没有把唐代的参军戏算作古代话剧或相声，这是基于下面的原因：

①我国周秦时期的优伶主要是一个舞者、说唱者。他们偶然扮演什么，讽谏什么，这还不是一种艺术。

②我国的百戏是一种杂戏，一种混合体。初期主要是杂伎，南北朝时代，舞蹈与小戏发展了。如果说是摇篮，它是包括小戏、傩戏、杂嘲、杂扮、滑稽戏谑的摇篮，通常叫杂戏。百戏、杂戏、杂剧都具有杂的特点，只是重点是变化着的。具体说来，杂伎、舞蹈、戏剧的成分是变化着的。

③唐代出现了杂剧。清代的王国维强调了弄参军，并给了滑稽戏的新命名。本稿认为参军戏与滑稽戏都不如唐杂剧的称呼更贴切。弄参军是唐杂戏百弄的一弄，弄就是扮演，

杂弄就是杂扮、杂嘲。魏时的说肥瘦、蜀时的许胡克伐，六朝的弄女儿子、弄痴，石动筩的弄三教(论议)，弄钵头，弄踏摇娘……本稿认为都是杂弄的例子。杂弄并不都有滑稽，滑稽成分在各种伎艺中所占的比重是不同的，不平衡的。滑稽的盐撒在歌、舞、伎、傩、戏的“百菜”里，没有脱离歌舞、杂嘲、合生、傩戏、小戏的纯粹的滑稽。

④唐代诗人元稹、薛能看到的弄参军是载歌载舞的，咸淡问答的杂戏是多种多样的，不一定两个人。问答戏谑在俳赋、楚辞、俳谐诗、民间俗赋、小戏中都出现过。唐代的记载没有提供过一捧一逗演参军的具体例证。王国维所说的滑稽戏与歌舞戏的四点不同很难成立，历代学者倒有相反的论述，如清沈曾植认为踏摇娘、参军戏是演故事，而合生是“附合生人故事”（相当于时事）。

⑤本稿从温州傩戏中演参军桩的例证推论唐诗人李义山《骄儿诗》的：“忽复学参军，按声唤苍鹘”是孩子模仿社戏的表演，而不是单独弄参军的表演，《骄儿诗》这一段提到参军与竹马戏的描写相当于陆游的《春社》：“太平处处是优场，社日儿童喜欲狂，且看参军唤苍鹘，京都新禁舞斋郎”。可以把社戏中的参、鹘问答归入宋杂剧的竹竿子问答。笔者认为竹竿子来自傩戏的打和尚。

⑥本稿认为不必把俳、倡截然分开，分工是相对的。

⑦象生一词，以《风俗通序》（应劭）为最早见，唐代《鸟歌万岁乐》舞开始在舞蹈中运用口技。本稿怀疑“雪面参军舞鸲鹆”可能属于弄参军。南北朝的正史没有提到弄参军，唐代的段安节第一个把弄参军与罪人戏联系在一起，实际上是有区别的。

⑧杂剧的发展过程中衍生了象生（相声）。唐杂剧在伎

艺方面提供了诞生相声的条件，局部的条件。

⑨合生是杂戏狡狯的一种表演方式，包括歌舞与杂嘲。唐、宋合生不是异物。合生中的杂嘲伎艺对文人哏相声最具影响。合生与乔合生都是滑稽玩讽的，只是滑稽 程 度 的 不同。

这是第一次小结。我们叙述过宋代艺术之后仍要小结，这是由于从说唱曲艺来观察相声的现代人，常强调相声以说为主，而实际的情况却是：明代以前很少以说为主的伎艺或艺术。唐代的滑稽在唐杂剧里，宋代的相声在宋杂剧的后散段（杂扮）艳段、爨、部份正剧以及合生里 面。在 清 代 以前，相声史混和在杂剧史里。明代以前滑稽多是唱的。《张协状元》中的打调就是唱的。



（十二）街市戏谑——打砌

"今有街市戏谑，打砌打调"。《卢浦笔记》的这种阐述宣告了一种曲艺新形式——相声的成熟。

街市戏谑包括的内容比宋杂剧可能更广一些，但主要是从杂剧的艳段、正戏与后散段的数以百计的节目来探讨相声。周密与陶宗仪搜罗过两份节目单，前者二百八十种，后者包括一些金、元院本，达六百多种。在数量上是已知传统相声的两倍。宋杂剧这种深入、广泛、富有成效的实践必然涌现大批刘先生、张山人、丁仙现式的"百业皆通"的说、学、逗、唱通遍的名艺人。

在宋代的街市、河边、乐棚、瓦子有"乐人，三五为队，专赶春场、看潮、赏芙蓉及酒座祗应。……谓之荒鼓板"。（《都城纪胜》）"今市街与院宅往往效京师叫声，以市井诸色歌叫卖之声，采合宫商成其调也"。（《梦粱录》）"借装为山东、河北村人以资笑。今之打和鼓、拈梢子、散耍皆是也"。（《都城纪胜》）"今元夕，有村田乐，杂扮诸色人。"（《武林旧事》"打和鼓乔妆三教。"（《白兔记》）"有贫者三教人，……俗呼为打夜胡。"（《东京梦华录》）"有刘先生者……而少年仿刘（先生）唱乐声。……其所仿效者、讥切者，语言之乖异者，中绩之诡异者，步趋之伛偻者，兀者，跛者。"（周南《山房集·刘先生传》）

这一笔笑的艺术的帐单包括荒鼓板、打野呵、学叫卖、杂扮、秧歌等。实际上口技与动作滑稽之外还有独立演出的语言滑稽：打砌、说诨话。换句话说，十九世纪北京天桥的伎艺，在十二世纪的汴州、杭州、益州、温州都有了。

温州人写的《张协状元》有好几段打砌，这种打砌是现成的相声段子，这说明南宋的街市戏谑有可能出现“三五成队”的打砌者、野呵小说者。宋代人举了个李一郎的艺人，专门野呵小说。上述刘先生的唱乐声、学相学声，就属于这一类伎艺。益州（成都）还在露天搞杂剧比赛，谁使观众哄堂大笑，谁就得一旗，到晚上数谁得的旗多。（见《鸡肋编》）《张协状元》打砌较长，另附。（注二）

这里要讨论的是要不要把杂扮与杂砌分开，把打诨与打砌分开？一种意见是打诨是讽刺，打砌是滑稽。我觉得不一定分。几千年来，滑稽与讽刺早就混在一起。我们作喜剧美学研究，自然要分，分得更细一点。议论古代伎艺，知人论世，资料很少。关汉卿的生卒年都弄不清爽，石动筩、李可及、丁仙现、刘先生的材料就更少了。

拿杂扮来说，扮山东河北村人，扮钟馗、神鬼（土地、灶神等）村妇、痴公子，表面上看起来是不唱的，但《都城纪胜》说：“今之打和鼓、捻梢子、散耍是也”。这就不会没有唱。《东京梦华录》又在杂班后面加“外入孙三神鬼”六个字，是从傩戏来的。宋代的傩戏可以演半个月，更不可能是没有唱的了。上引刘山人伎艺也有唱。

陶宗仪的“诸杂砌”目录有三十种，其中《三教》就是打夜胡，是傩戏：“有贫者三教人为一伙，装妇人神鬼，敲锣击鼓，巡门乞钱。”这有点象近代的“十不闲”，彩扮莲花落，打连厢等。上述杂扮也入神鬼，可见诸杂砌与杂扮有

共同节目。

温州人是不分的："谙诨砌，酢酢仗歌谣。……教看众乐淘淘"。（《张协状元》）叶德均根据《金瓶梅》把杂砌与弹唱、队舞放在一起，证明是杂戏，是演正剧前的艳段。我们或者可以笼统地说：丑角艺术与说话艺术（注三）发展到宋、元，已经可以维持相当时间的"打砌"，散乐艺人又把这种打砌作为街市戏谑。艺人的修养与艺术道路是不同的，八仙过海、各显神通，街市戏谑（包括打砌）必然是各种各样的，说、学、逗、唱、批、讲、念都有。这就是实际的相声。杂扮与诸杂院砌如果有分别，那或是杂扮更多的在街头演出，而杂砌更多在行院、在内室演出。

注二：南宋《张协状元》中的打砌：

丑　快讨来！

末　相公最忍耐得事。

丑　我近日不会忍耐；（拽末倒）没交椅，且把你做交椅。（丑坐末背，末叫）莫要叫！……

末　呆了我。

丑　堂后官，你如今要我周全你？

末　乞赐相公周全！

丑　五贯十贯也唤做周全？

末　却是。

丑　儒释道三教中都有周全：你做秀才，便教你做官人，算起来你做不得！

末　如何？

丑　秀才家须看（着）读书，识"之乎者也"，裹高桶头巾，着皮靴，劈劈朴朴，你不会。却做不得！

末　是做不得。

丑　你做道士，便做知宫，算起来你做不得！

末　如何做不得！

丑　道士家须寻真访道，飞符走篆。

末　是做不得！

丑　你做和尚，便做长老，住持大禅刹。算来你也做不得长老，你只做得常僧。

末　如何比得常僧？

丑　不是常僧，如何在这里学礼拜！

末　你教我凭地！（末起身，丑颡）这回饶个跌大。

把丑、末换成甲、乙，这段使砌很象现代相声的三番四抖。我们也不必用现代术语解释这种插科打诨，民间文学中常用这些重复映衬手法。

注三：说话打砌如《宋四公大闹禁魂张》则是这样使砌的：

虱子背上抽筋，鹭鸶腿上割股，古佛脸上剥金，黑豆皮上刮漆，痰唾留着点灯，捋松将来炒菜。这个员外平日发下四条大愿：一愿衣裳不破，二愿吃食不消，三愿拾得物事，四愿夜梦鬼交。是个一文不使的真苦人，他还地上拾得一文钱，把来磨做镜儿，捍做磬儿，掐做锯儿，叫声我儿，做个嘴儿，放入筐儿。



（十三）古代的贯口

朝气蓬勃的春秋战国时的哲学家们，以其旺盛的精力，渊博的知识与非凡的智慧，驾重若轻地骋驰于各种文体，创造了后来叫做赋的文艺形式，影响所及，古代的优伶们、外交家都利用与发展这种表现方法。“言之不文、行之不远”，他们言论滔滔，文质彬彬，行无穷途，左右逢源。

“乘彼垝垣，以望复关，不见复关，泣涕涟涟，既见复关，载笑载言。尔卜尔筮，体无咎言，以尔车来，以我贿迁。……淇则有岸，隰则有泮，总角之宴，言笑晏晏。信誓旦旦，不思其反，反是不思，亦已焉哉。”（《卫风·氓》）

《诗经》中可以发见众多的连珠体，形式是新鲜的，内容有深度与广度。荀卿、韩非都善于这种文体，荀卿经常利用通俗说唱表达他丰富的思想。他的好友淳于髡也经常运用赋体游说诸侯。《滑稽列传》中的《谏长夜饮》就是押韵的俳赋。与这琅琅上口的连珠体放在一起的还有优孟的谏马葬：

“请以雕玉为棺，文梓为椁，楩枫豫章为题凑。……以垅灶为椁，铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粳稻，衣以火光，葬之于人腹肠！”

《汉书》指出善于连珠贯口体的杨雄就学的俳赋。汉赋中确有不少这一类俳赋体，有的显示汉代强盛的实力，有的助长奢侈的风气：

“其山则崆峣嶱嵑……岩崿嶊嵬……其木则柽松楔樱，

槾柏杻橿，枫枰栌枥楈枒栟桐、楰柘檍檀。……其鸟则有鸳鸯鹄鹥，鸿鸨鸏驾，鶭鶂鸊鹈，鹔鷞鶤鸹。……（张衡《南都赋》）

这些怪字不但印刷厂铅字盘里找不到，《辞源》、《辞海》里也找不到。卖弄知识成了文字游戏，到了六朝，成了数名诗：星名、相名、将军名、歌曲名、府名。（见唐吴竞《乐府古题要解》。皮日休《杂体诗序》，张表臣《珊瑚钩诗话》有二十六种）

这种贯口到宋代，如潮水般泛滥：星象名、草名、神道名、衣裳名、书集名、斋菜名、州府名、法器名、鱼名、菩萨名、着棋名、果子名、军器名、灯火名、铁器名、节令名、神道名、相扑名、门名、军名、乐人名、赌扑名、官职名、飞禽名、花名、吃食名、佛名、还有和尚，先生、秀才、列良、禾下、大夫、卒子、良头、邦老、孤下、司吏、仵作行、撅倈等十三种家门。下面举果子名的例子：

“也有福州府甜津津、香喷喷、红馥馥、带浆儿新剥的圆眼、荔枝，也有平江路酸溜溜、凉荫荫、美甘甘、连叶儿整下的黄橙、绿橘……。”（《百花亭》）下面还有凝霜柿饼、龙缠枣头、高邮菱米、大瓜子、软梨条等、令人目迷五色，耳乱八音！我们再试看下面的句子：

“……又有虾须卖糖，福公个背张婆卖糖，洪进唱曲儿卖糖，又有担水斛儿内鱼龟顶傀儡面儿舞卖糖，有白须老儿看亲、箭搭闹盘卖糖、有标竿十样卖糖，效学京师古本十般糖。……”（《梦粱录》卷十三“夜市”）是琳琅满目的。南方滑稽艺人江笑笑编了四本《江鲍笑集》，两本毁于炮火，里面也有这些文字游戏，但比之宋杂剧，可说小巫见大巫了。

文字游戏本身也成了个海洋，千多年来的艺术实践，使得贯口这种方法能够为各种文体服务，我们在赋、赋赞、戏曲（古典的、近代的、地方戏的）曲艺中都可以看到，它反映过多姿的生活，为世界观截然不同的作家所运用。如东汉的赋家王褒，用它写了反动的《僮约》，这篇千多年前的作品在形式上有它的优点，情节生动，有生活气息与风俗画面，适宜表演，有各种大同小异的改编本，在民间故事与南方滑稽中都以“奴胜、主败”的主题思想改造了原作。我们略作征引：

“……晨起早扫，食了洗涤；居当穿臼缚帚，裁衣凿斗……织履作粗，黏雀张乌，结网捕鱼，缴雁弹凫，登山射鹿，入水捕龟。……舍中有客，提壶行酤，汲水作餔，涤杯整桉；园中拔蒜，断苏切脯。……不得嗜酒，欲饮美酒，唯得染唇渍口，不复倾盂覆斗。不得辰出夜入，交关伴偶。舍后有树，当裁作船。……牵犬贩鹅，武都买茶，杨氏（池名）担荷。……持斧入山，断辕裁辕，若有余残，当作俎儿，木屐彘盘。……”

后代戏曲中存在大量的数板打略，长的具有情节的数板很容易独立成篇，成为顺口溜、快板、竹板书。曲艺与戏曲在很长的过程中互相支援、合久而分，分而又合，它们在艺术形式上，在伎艺手段上有许多共同的财富，在当时，他们没有意识到这是不同的行业。

许多伎艺在不稳定的时候，是你中有我，我中有你的。我们谈论合生时谈到唱尾声，而尾声也运用打略：

“你看我横里丢、竖里砍、往上兜，往下抛，虎口里截臂骨，扛纽羊头带蹄儿倒卖十五贯。……”（《刘千病打独角牛》）

贯口类相声是很受欢迎的，明白了它漫长悠久的历史，就知道它在伎艺上经过千锤百炼，这也是相声之所以耐看耐听的原因之一。听众熟悉它，它也熟悉听众。相声艺术包括许多伎艺，象一株千年古树，盘根错节，枝桠参天，丰富多姿。故家有乔木，我国百戏的故家有许多乔木林，相声是一株乔木，贯口是它的一株耐看的枝桠。贯口与尾声都是唱滑稽。

贯口游戏源远流长，形式多样，的确不是"说诨话"所能概括得了的。我们不能望文生义，以为说诨话就是相声、笑话。胡士莹说宋代笔记留下说诨话的艺人很少，可见当时这伎艺并不发达。著名的张山人的说诨话是："长短句中作滑稽无赖语，起于至和嘉祐之前，犹未盛也。"（王灼《碧鸡漫志》卷二）他唱的是十七字令，近似现在的三句半。

宋人笔记中介绍野呵小说的艺人也很少，《武林旧事》仅记李一郎。这些情况都说明宋代的滑稽还是以唱、做为主的，八仙过海，各显神通。

贯口这种伎艺包括很广，在周密 280 种官本杂剧中就有反映。如说药，讲百果爨等等。张山人只是取其一端而已。我们可以把民间的百戏与街市打砌、打调看作官本杂剧的回娘家汇报演出，看作民间、官间艺术交流的典型现象。贯口是节目的一种。



（十四）相声史的焦点——爨

这个笔划复杂的怪字——爨，是戏剧史的关键现象，是宋杂剧的主力军与生力军，是宋代相声的标本之一。

人们常问：明清的隔壁戏到底是不是相声？他们不放心的是：隔壁戏以口技为主，与说、学、逗、唱、批、讲、念的相声不太象。其实，相声两个字本来也经不起推敲。相与声，模仿动作与声音，这样是否都能包括“十回八回的大笑话儿，三回四回的小笑话儿，说个崩崩崩儿，蹦蹦蹦儿，憋死牛儿，绕口令儿，说反正话、颠倒话、俏皮话、字义儿、灯谜、吟诗、答对儿？”（《打灯谜》）不能！这一段话包括野呵小说（市民小说）、合生、商谜、讹语影带……，即李肇在《国史补》上提到的全部伎艺，还不够，还得加上杂扮、杂嘲。

那么相声到底应该是什么样子，什么称呼呢？

在我看来，就是“爨”这种样子，是这种听不懂的称呼。还有纽元子、砌、这些称呼都不好懂。

清代的焦循，是《花部农谭》的作者，是民间戏曲的专家。“近年渐反于旧，余特喜之。每携老妇幼孙，乘驾小舟，沿湖观阅。”他老人家不爱昆、不爱京，只爱乱弹。他在《易余籥录》里这样看“爨”：

“有所谓爨者，如钟馗爨、天下太平爨之类。……宋时以装官者为孤，以傅粉墨者为爨……。故优人以五彩涂面为

鬼神魔魅及武士贼寇者，皆爨也。……倬刀夹棒相打闹也。”他把爨当作角色名称，而不是艺术样式的称呼。郑振铎则以为就是院本或杂剧。看来，民间演“爆仗”“抢锣”“硬鬼”均属此。

官本杂剧二百八十本，以爨命名的四十三本。从这点看，爨与杂剧总有不同。我们常看到“踏爨”、“踏焰爨”，李啸仓以为是小杂剧，是前段。他知道艳段的称呼与种类不止一种，说：跳舞的前段叫爨，念诵的前段叫打略。我这里引伸一下，爨是学、唱；打略是说、逗。合起来，相声的说、学、逗、唱都有了。民间是善于搞“十锦汤”的。

我们应该如何来论证它呢？我认为：

①从来源看：爨国（云南）人唐时就来中原，根据《云南通志略》，这地方人“男女文身，去髭鬓、眉睫，以赤白土傅面，彩绘，束发，衣赤黑衣”。这种打扮在宋代瓦子，清代天桥，实在看得太多了。我曾打油说：若将天桥比西子，怪装艳抹总相似。可不是？《庄家不识勾栏》中就说：“裹着枚皂头巾顶门上插一管笔，满脸石灰更着些黑道儿抹。”别的地方，这类材料也不少。这里说的是插一管笔，天桥插的是扫帚。所谓“若会插科使砌，何吝搽灰抹土。”（《张协状元》）《东京梦华录》记百戏也类似。注一

②从演出伎艺与风格来看：爨是这么演的：

注一：宋代的杂剧伎艺，分而观之，丈二金刚摸不着头脑。例如目连戏、爨、哑杂剧、舞判等到底是什么关系？《东京梦华录》卷七《驾登宝津楼诸军呈百戏》所记“爆仗”、“抢锣”、“硬鬼”、“七圣刀”等等是否情节连贯？我以为民间打野呵与爨弄是土法上马的，有一个演变过程。它们常是“自作主张”，持“拿来主义”，拣到篮里就是菜。目连戏吸收哑杂剧与各种爨弄是可能的。

"念了会诗共词，说（唱）了会赋与歌。无差错，唇天口地无高下，巧语花言记许多。临绝末，道了低头撮脚，爨罢将么拨。"（前书）这里，说、学、逗、唱全有了，连打略也有了。这是无法定框框、定调子的，民间艺术常冲破框框。初期的爨，也许偏于舞，后来则是多种伎艺，杂戏狡狯。

③从演出节目来看：应该说：载歌载舞的爨不一定全有滑稽，正如杂剧中也不一定全有滑稽，它们除了滑稽（相声）以外还有歌舞、戏、杂伎、翻跟斗、大曲、法曲、唱赚……等。但毕竟是滑稽多。例如"集贤宾打三教"、"普天乐打三教"、"满皇州打三教"，装神装鬼，就是杂扮、驱傩；"太公家教"、"播鼓孝经"、"千字文"、"汀注论语"、"论语谒食"、"埋头百家诗"……就是批讲类相声，老舍叫它为书史类；"神农大说药"、"讲来年好"、"讲百果爨"、"讲百花爨"……就是贯口类相声；有些戏剧性强一些的如"钱爨"、"三偌一卜"、"船子和尚四不犯"注一：（均"诸院爨"）等就从杂扮发展为杂剧，象南方独脚戏发展为滑稽戏那样；象相声《大保镖》、《哭笑论》那样带着挂（武术）、彩（戏法）和杂扮的影响。

这种介绍，我以为比从弄参军联系到相声要合情理些。我曾说：单凭三分钟的笑话，一首十七字令，想在喧声十里的瓦子里招徕观众，那是十分困难的，必需热闹红火。

云南地区的踏歌、踏爨怎么会变成捧逗对话的呢？我想：全部民间艺术史都会证明：歌舞、对话、戏剧之间没有不可飞越的天堑。全国范围的地方戏不就是从民歌、秧歌、二人转、花鼓戏、采茶戏……这么过来的吗？胡忌同志举引

注一：福建人曾慥的《类说》中收有船子和尚四不犯故事。可见杂剧艺人是广采博收的。

福建梨园戏《陈三五娘》“睇灯”对话，这种嘲笑问答在刘三姐故事里也是常见的。“爨”这位不速之客加速了宋杂剧的发展，这种艺术的跃进与宋代经济、政治的要求分不开，这种百花齐放从表演方法来说，就是说、学、逗、唱、批、讲、念都有了“英雄用武之地”，是杂剧的“杂”。合生、弄参军都逐渐“杂剧化”。

歌舞中产生了话，产生了白，（“白”这字是初见于唐代变文）产生了致词、口号、诨语（七字句），产生了插科打诨，也就是对话，捧逗。宋代把这叫做打砌、砌话。相声就这样从杂剧的家庭里逐渐独立生活、另起炉灶了。

最后，我想提供这样的例子：编剑舞的史浩“曾历温州教授”，剑舞的前身是唐代的剑器舞、采莲舞，到了史浩手里，舞蹈有了故事情节，成为舞剧；又增加了竹竿子问答，成了打砌。是它促进了温州杂剧，还是温州杂剧影响了它？不管怎样，《张协状元》这个温州人写的戏，具备好几段绝妙的打砌与杂扮，这可以说明温州的街市戏谑是很有基础的吧？可以说明盛行竹马戏、南戏的故乡，也是街市戏谑发达的地区吧？是“曰（白）得词、念得诗、说得话、使得砌”的地区。浙戏先天下，浙江在曲艺史上也是个先进地区吧？



（十五）杂剧艺术的灵魂——优语

最早记录优语的是大文学家、史学家司马迁，他的《滑稽列传》从政治上表扬艺人敢摸老虎屁股，是我国第一本“优谏录”。隔了一千多年，元代王晔编了《优谏录》，书没有留下来，为这书作序的杨维桢是元代关心艺术的大文人，他指出本书的内容是：

“集历代之优辞有关于世道者，自楚国优孟而下，至金人玳瑁头，凡若干条”。他举引《漆城》、《瓦衣》、(“贞观中……太宗出猎，在途遇雨，因问：‘油衣若为得不漏’？那律曰：‘能以瓦为之，必不漏矣。’意欲太宗不为畋猎。”《旧唐书》189上《谷那律传》)《雨税》、安金藏、申渐高、敬新磨、杨花飞（都是艺人）等例子，表扬“一言之微，有回天倒日之力。”这些事例将附在本节之后。杨维桢的家，是艺人的俱乐部，他介绍过曲艺（唱史驭说）艺人的艺术生涯，高度评价优谏，认为“百戏皆不如俳优、侏儒之戏。”

一九〇九年，王国维作《优语录》，五十条，六年后增删成五十三条，收入《宋元戏曲史》。五十条是：唐代八条，五代三条，南北宋三十八条，明代一条。他的用意与王晔不同，想通过优语考察戏剧史。他的功过是值得总结的。我在前章曾引沈曾植文等论其对唐艺（合生、弄参军等）的看法不全面。他说：

"古代之优，本以乐为职。……唐代滑稽戏则殊进步。……惟不合以歌舞。……以此与歌舞戏相比较：则一以歌舞为主，一以言语为主；一则演故事，一则讽时事；一为应节之舞蹈，一为随意之动作；一可永久演之，一则除一时一地外，不容施于他处。……（宋人杂剧）不能被以歌舞，其去真正戏剧尚远。"以乐为职后面的几句话，是不符合史实的。冯沅君说："王国维先生所目为宋滑稽戏者，大都是宋杂剧的片段。"换句话说：不是杂剧没有歌舞，而是给他过滤成优语了。他在唐杂剧中独赏弄参军，难免厚此薄彼、买椟还珠之讥的了。

1981年，上海文艺出版社出版了任二北的《优语集》，收有优谏语、常语、谀语四百多条，计周代五，汉代三，魏代一，晋二，南北朝十，唐四十四，五代三十一，北宋五十二，南宋二十八，元三，明三十，清一百十二，民国三十一，语逸四十五，语比三十七，加上注释，超过五百多条，比王国维收集的多十倍。这是中国喜剧史、杂剧史、相声史的重要参考资料。

自然，常语是收不尽的，收常语也有编者的倾向性。谏语或节目的思想性也不是这里所能完全介绍的。下面略作纪事。浮光掠影，至少可以说明唐、宋杂剧百弄范围较广，不是只识参军周延，浙娘（刘采春）、吴姬弄参军而已，说明唐宋艺人多才多艺，不仅"选词能唱望夫歌"而已。（元稹《赠刘采春》）

832年，杂戏人弄孔子；860——874年（咸通），李可及弄《三教论衡》；在这以前，德宗时成辅端说唱几十篇七言诗，反映关中大歉，揭露宰相李实苛政，被杀；昭宗时，艺人穆刀绫弄念经行者，刺朱朴；同时，优人作医生戏，反

块国事（《病状内黄》）；优人胡趱讽刺主人用驴，写内部矛盾（《驴患头旋恶心》）；五代弄绿衣大面胡人，扮土地神讽刺刮地皮（《和地皮掠来》）；弄抛府刺庐州帅张崇（《焦湖作獭》）；庄宗扮卖药刘山人，嘲弄皇后出身贫贱（《刘山人省女》）；敬新磨刺庄宗打猎（《纵民稼穑》）；申渐高出身卖药，借旱象说："雨惧税，不敢入城"；后晋时艺人七言谐语刺苛税："惟愿普天多瑞庆，柳条结絮鹅双生"；李家明刺裙带风（《自家何用多拜》）；扮王延政刺叛（《平天冠为优服》）；后汉李花开讽孔子厄陈；宋代，艺人弄李义山，刺抄袭（《被挦至此》）；多人扮士人刺应制诗（《被石头擦倒》）；扮寻屋的刺公式化"徘徊"；扮参军说梦刺范纯（《梦镇府萝卜》）；扮卖糖刺王安石（《田采即溜也》）；扮孔子、颜回、子路、公冶长、孟子、王安石刺蔡卞（《全不救护丈人》夷坚志支乙四）；扮售箭刺不学无术（《不及垛箭》）；扮卖浆刺铸大钱（《折百钱》）；扮半装刺减俸（《岂料难行》）；扮鼎神刺铸当十钱与铸九鼎；扮参军、和尚、道士、士人、主管宅库者刺贪婪、朋党。（《夷坚志》支乙四）可能叫"钱爨"；扮三婢刺童贯"三十六计，走为上计"（《三十六髻》）；扮运花多人刺花石纲（《中吴纪闻》六）；扮"三教论衡说：百姓受无量苦"（《夷坚记支乙四》）；（以上北宋）扮处士、算卦的刺叛（《只少四星》）；扮两士人以谐音馄饨刺苛政（《霁雪录》）；借二圣环及谐音三秦刺秦桧（《取三秦》、《二圣环》；）扮三秀才问土特产刺湖州苛政（《黄檗苦人》）；扮孔子师徒刺秦桧行经界量田法（《夷坚记》支乙四）；扮作天文伎刺贪婪（《在钱眼里坐》）；多人扮考试刺误霈为沛的试官（岳珂《程史》）；扮卖故衣刺并库（《贵耳集》

下），艺人玳瑁头以谐音三番四抖刺封李妃（《金史·后妃传·响里飞》）；扮士人问卜刺韩侂胄兄弟（《小寒大寒》）；扮孔门弟子歪讲经书刺钻营与开后门（《钻遂改》）；扮三太守争位刺袁彦纯专留意酒政（《贵耳集》下《拍户》）；扮士人唱和刺宗派："满朝朱紫贵，尽是四明人"（同上书）；扮儒生共饮、醉酒刺腐政（《鹤林玉露》三）；扮参军以鹬渠借喻黄冠刺吴知古误事（《齐东野语》十三《被鹬渠坏了》）；扮打锣刺宗派（《丁丁董董不已》）；扮卖酒刺"被钱打浑了"的吴门贪官（《齐东野语》十三）；扮酒、色、财、气四个角色互嘲，刺与演员同姓的贪吏，同姓自嘲使贪官抓不到辫子："蜀优有袁三者，名尤著。有从官姓袁者制蜀颇乏廉声。群优四人，分主酒、色、财、气，各夸其好尚之乐，而余者互讥笑之。至袁优，则曰：'吾所好者，财也。'因极言财之美利，众亦讥诮不已。徐以自指曰：'任你讥笑，其如袁丈好此何！，"（同上书"酒、色、财、气"）

以上五十例左右使我们惊异于优人思想的锐利、精神的崇高、艺术的精湛、想象力的丰富与生活气息的浓郁，真是一笔取之不竭、用之不尽的财富，它是这样的深入浅出，为听众感到亲切；这样富有民族风格与人情味，好象反映了人民群众全部的智慧勇气与感情力量，象希腊神话里的安泰，植根在大地，植根在人民母亲的肺腑深处，无论怎样估价也不会过高。如果喜剧比之悲剧，更应该带有民族特性，我国的杂剧与相声，实在是举世无双的，是东方民族的。

如果说前几章主要是从艺术渊源、形式与表演方法上展开杂剧相声的躯壳，这一章就是对它的灵魂的解剖，在展览它的思想性的同时，更清楚地窥探了它的艺术经验。

①它讽刺的对象有孔子、官僚、叛国者、无能的将领、虚荣的皇后、不理政事的皇帝、公式化、抄袭者、朋党、裙带风、作威作福、钻营者、财迷等；

②它揩写的题材有经济制度、财政、科举、花石纲、人事升降进退、三教论衡、天灾、军事、试场、应制诗、贿赂、打猎、医卜、苛税、儒教、铸大钱、减半俸、铸九鼎、天文、经书、酒政、衣食住行等；

③它表现的方法有阴府、神佛、拟人化（酒色财气）、诗咏、谐音、歪讲经书、医病问卜、物喻（卖衣、争座位）、杂扮、弄假妇人、弄三教、说梦、谜语、演剧……。的确是伎艺不限说唱，人数不限二人，方法不限写意写实，创新沿旧，形式不限诗、词、戏、书、造型等。它冲破一切界限，运用一切手段为自己服务，象蜜蜂采蜜，杂戏狡狯，进出自如，光怪陆离，耐看耐听。

古代印刷条件差，古人笔记写得简略。优语是杂剧中的一部份对话。我们不要以为古代杂剧就是这么演的，也不要以为没有其他表演，是两人站着说相声。上面的“误霈为沛”、“酒色财气”就是多人杂剧，形式上，很接近元代院本《添香献寿长寿仙》。我们可以与《张协状元》并读，这样就能具体了解杂剧与打砌是怎么表演的。



（十六）宋华元实

我们离开嘈杂十里的宋代瓦子，自然关心成吉思汗的马蹄是否践踏了“随分梳妆浅淡衣，闹蛾蛾（的）象生花朵”（明·瞿佑诗），是否践踏了杂剧艺术。

也许，长青的艺术是一种理想，相声发展的道路也有荆棘与坎坷，得不到大作家与艺术家支援的民间艺术也会在风雨中枯黄，它的道路的确并不平坦。

元代的院本只找到《添香献寿长寿仙》、《蔡顺奉母》，滑稽散曲的数量却相当惊人，元代以散曲、杂剧与唐诗、宋词竞雄，写散曲的张子久、乔梦符不无夸张地被比作李白、杜甫，我曾举两个小例子：元·石君宝的《曲江池》中的元和教歌成了南方滑稽的“一招鲜”；马致远的讽刺散曲《借马》的光芒掩盖了几百年后的《借靴》。问题不仅在于这些个别例子。在元代，我们破天荒的有了可以与世界第一流艺术争胜的喜剧，这种喜剧的花是元代统治者用汉民族的血与眼泪浇的，但如果没有宋代笑的艺术的积累，关汉卿是达不到这高度的吧！同样，我们在估价董解元、罗贯中的时候，也要看到宋代艺人播下的种子，看到他们羽翼下的潜流。

读者不能淡忘关汉卿笔下的妇女形象，这也许是宋代成千成百的路岐歌女、合生艺人的悲欢故事为作家增添了灵感；悲剧中的李慧娘，喜剧中的红娘形象都包含着宋代艺人的劳动。我们叙述元代的相声也许要把目光投注在《象生风

雨货郎旦》唱滑稽的张三姑之外，在《长寿仙》双秀才生日行令逗笑之外。元代笑的艺术的经验仍是丰富的。

元代好比笑的艺术的盆地，前面是宋杂剧、说话、讲史、诸宫调的高峰，后面是笑乐院本、过锦戏、《小尼下山》、徐渭杂剧、沈璟、汤显祖喜剧的高峰，我们在《金瓶梅》中看到的爨弄院本的盛况，看到雨后春笋般的笑话书，看到巨人般的民间艺术家柳敬亭，看到与宋杂剧一样潮涨泉涌的明代滑稽时调，我们相信这块盆地里长着"象生花朵闹蛾蛾"，值得好好总结经验。

这里想从《张协状元》谈起，这是我国最早的喜剧本子，上节谈优语，只看到喜剧的情节提要，它的语言、人物形象很模糊，宋杂剧二百八十段本子没有留下来，我们不能确定它的艺术水平，从题名，特别是近代所演同名同故事的作品推测，知道它能够塑造人物：《莺莺六么》、《裴少俊神州》、《郑生遇龙女薄媚》、《柳毅大圣乐》、《霸王剑器》、《相如文君》、《眼药酸》、《双虞候》、《四教化》等，只《张协状元》留下来了，它代表宋杂剧的水平。

在这个剧本里，末、净、丑三类带喜剧性的角色为相声史提供了资料。这戏里的滑稽有时并不与剧情紧密结合，作为片段，还是有参考价值的，例如：扮行商的净自夸是"四山五岳刺枪使棒有名人"，经不起扮强盗丑一拳；后来丑扮一扇门，会打诨；接着李大公（末）李大婆（净）呆小二（丑）都说唱打诨，丑还两手拄地，用背做桌，唱："做桌底腰屈又头低，有酒把一盏与桌子吃。"贫女问他在哪里，丑答：在桌下。站起来，则说：桌子人借去了。现在南方滑稽常用这种办法。我们引过三番四抖的一段，还有赖房钱一段，也可独立成相声。戏中用〔赵皮鞋〕、〔吴小四〕曲调，带

有喜剧色彩。

元代一些著名戏剧家颇有在浙江工作过，或进过书会的，关汉卿是玉京书会，肖德祥是武林书会，马致远是元贞书会。这些专业作家代表另一种雅品的水平，正如《长寿仙》（类似文人眼相声）代表俗品的水平，前者如《望江亭》、《看钱奴》（郑廷玉著）《救风尘》等。下面略作摘引。

净："小子也有一条弦儿，一个眼儿的丝竹，就有一个曲儿添寿。（唱）弹棉花的木弓，吹柴草的火筒。……这木弓弹了棉花呵，一夜温暖衣衾重，这火筒吹着柴草呵，一生饱食凭他用，……比你的乐器有功"。（《长寿仙》）

"我指上不明，医经不通，人家看病，先打三钟。两碗瓶酒，五个烧饼，吃将下去，就要发风。……就地下钉个橛儿拴住；你医这左半边冷病，我医这右半边热病。"（《蔡顺奉母》）这剧写胡涂虫与宋了人（送了人）搭当看病，一个私自看，"嘴上就生疆疙瘩"，一个来迟，见怪"就是蛤蟆养的"。这样合作各人医一半的结果是："一贴药着他发昏……活的较少，死者较多"，可他们吹嘘"四肢八脉、五劳七伤、左瘫右痪、紧痨慢痨、喑哑痴聋，发寒发热、发傻发风、水蛊气蛊、头疼额疼、胸膛上生着孤拐、肩膀上害着脚疔都会医，用起巴豆来足足半升。"

情节与语言都是夸张的，又象煞有介事，满嘴行话。

以医生为喜剧题材是常见的：

"更做四不知双斗医，更做黄鲁直打到底"（《错立身》）"大夫家门"里有合死汉、三十六风、伤寒赋、便痈赋，三百六十骨节等。官本杂剧有《讳药孤》、《眼药酸》、《黄丸儿》、《医淡》、《医马》诸杂大小院本除同名节目外有《医作媒》、《双医斗街》、《医五方》；诸杂院爨有

《人参脑子爨》等。《西厢记》中有双斗医科范，《风花雪月》楔子张千替陈世英请医，《碧挑花》、《拜月亭》也有请医。

这些院本与宋杂剧差不多，都归入滑稽戏。《长寿仙》四色各唱一曲〔醉太平〕，《双斗医》二"净"合唱一曲〔青歌儿〕，《酒色财气》有末与净合唱〔四季莲花落〕，还有和唱。

元杂剧一方面溶化了宋代笑的伎艺如合生诸宫调，另方面又发展了它们，用人物形象，情节与语言丰富它们，在形式上也有提高。滑稽（相声）用了隐身术，暂时隐身在元杂剧与院本中。



（十七）相声繁荣期小结

在叙述打砌、贯口、禶、优语、元院本这些被当作相声实例的伎艺之后，我感到踌躇：我介绍的杂剧与院本里的笑的艺术——相声，是一种戏曲与曲艺的两栖动物，还是面目清晰的曲艺，与戏曲无关？

我熟悉这样的论点：

“相声是说的艺术，说与笑的特点构成它的基本轮廓，这就是具有喜剧风格的语言表演艺术。说，奠定了相声的艺术特征，这两种特征又是互相补充的。说，催发着笑的种子迅速成熟。喜剧的笑主要来自喜剧情节与喜剧性格，而相声的笑主要来自‘包袱’。包袱是矛盾的集中和强调。有时它不借助于情节，而以语言的魅力取胜。说与笑的这种关系调动了相声的艺术特长，是必须掌握的两把钥匙。”在这些同志看来，“相声是由参军戏发展而来。科学的方法应该是：认真地研究相声生命的细胞。这一名称经历了象生——象声——相声的发展过程。目前见到的关于相声（并非口技）的记载比较早的是1908年的《也是集续编》。文中转述了《大人来了》。说学逗唱并不是一种科学的分类方法，它既不能概括相声的内容，也不能说明它的形式，脱离了说，学唱就成了口技或戏曲。说学逗唱构成了相声的大经络，小细胞。单口是经过说话的媒介的，它与具有丰富的历史知识和浓郁的喜剧风格的说诨话可能有继承关系。唐代参军戏为代表的

艺术形式，既哺养了后世的戏剧艺术，又孕育了相声。说包括笑话、说话与语言文字游戏三个方面，逗包括俳优、参军戏与宋滑稽戏三个方面，唱是在说唱与戏曲艺术成熟之后，为了丰富笑的色彩，而吸取的一种艺术手段，并不能构成相声艺术的基本特点。”

自然，这些同志的探索包括另外一些方面。上面转引的是一些基本观点。这些问题讨论清楚了，其他问题也就解决了。我想无论是写戏曲史还是曲艺史我们都不能离开唱来介绍唐代伎艺。

我想这些讨论应该是曲艺史讨论的一部分，是为了还相声历史以真面目，为了古为今用，更好地掌握相声发展的规律，明确它的艺术特征、表现方法、风格与经验，使相声艺术更加繁荣。目前相声创作引起广泛的注意，这可能更需要文艺理论工作者与美学工作者的支援。相声史是一个比较专门比较狭窄的课题。而单就相声史这课题而言，也需要多方面的探讨。

象其他领域一样，我们经常考虑的是：①史与论的结合；②内容与形式；③命意与用语。以下二节就谈这些问题。

曲艺史与戏曲史的研究对象在很长的阶段是共同的，曲艺品种繁多，一部分曲种独立演出以后，另一部分曲种仍混杂在杂戏的家庭里，的确，有的曲种或伎艺从一种混合体中分化出来，有时又受某种主客观条件的影响，或因时、因地、因表现内容、因听众对象等等而制宜，有高潮，有低潮，有繁有简，有所侧重，我们不能以现代人的分类方法，过于勉强地削足适履。杂扮作为伎艺与特定的艺术形式在不同时期都出现过。优孟衣冠，这是扮孙叔敖，三国时许胡克伐

显然是杂扮，说肥瘦是否有扮演，还不知道，蜀能做的事，魏也该能做；六朝的弄女子、弄痴、弄踏谣娘、《上云乐》中扮仙人百兽，石动筩扮尉景(《北史》未言这是弄参军)，唐代戏族百弄。(李庾赋)，扮各种人物，上至皇后，下至三教九流，合生的“或列王公名质”也有扮演。如果合生是依题诗咏，唐杂剧就是依题扮戏，如刘山人省女，《玉泉子真录》的扮诸仆、妒妇、假官等，到宋就作为艺术形式固定下来，不能想到杂扮，就联想到话剧；街市与宋戏里的打砌，从片段来看，可能言语为主，但它是杂剧的一部分，某些艳段（如打略拴搐）也是这样。唐代正史不提参军戏，《通典》提了弄婆罗门与弄参军，又说：“其余杂戏，变态多端，不足数也”。亲眼看到弄参军的元稹与薛能，他们介绍的是歌舞。段安节（《乐府杂录》作者）欧阳询（《艺文类聚》作者）对罪人戏的介绍破绽很多，又只有段安节把弄参军与六朝戏罪人联系起来，王国维心目中的参军戏应该叫唐杂剧，戏剧史家除了王国维一个人，高承、陶宗仪、胡元瑞、沈曾植（《海日楼札丛》的作者）、姚燮（《今乐考证》的作者）纳兰成若对戏剧的起源或合生、参军戏等唐宋杂剧都有论述，我们无法离开这些史料来写相声史，我们只能对具体的演出活动作具体分析，不能依王国维的论断为准。又如李可及的《三教论衡》是否叫参军戏，整个演出是否有歌舞，都需要史料，而不是立论。唐杂剧不止二人扮演，中唐以前有无苍鹘，李义山在什么情况下写：“忽复学参军，按声唤苍鹘”？这些问题也要具体解释，如果按口技来理解“纽元子、杂扮”，那么唐舞《鸟歌万岁乐》中是有口技的，明人以为唐“歌楼格”有口技，唐代禽鸟舞不止一种。这些也是问题。

其次，谈内容与形式，谈古代相声到底应该是什么样子的，宋代的相声是否真如前文所介绍的……等等。我只是把自已的想法摆出来，全部稿子也是围绕这个中心而展开讨论的。

我的浅见是：

①说诨话并不具有丰富的历史知识和浓郁的喜剧风格，它和单口相声也没有继承关系。宋代有多少滑稽？首先看周密的280段曲目，其次看笔记中的优语、合生，这二项是大头。宋代滑稽的内容与形式，这二项都包括了。至于个别艺人取其所需，籍以糊口，业有所精，技有所长，宋人笔记有艺人榜。张山人是其中一人。宋杂剧、合生是个海洋。张山人诨话十七字令是一滴水。它也不是说的艺术，而是曲艺。

②不分阶段谈相声史，恐不行；分象生、象声、相声也不合事实。

③具体伎艺（包括贯口、打路、合生、纽元子、打调弄参军）要作具体分析。

④曲艺中的说与唱，是一个回避不了的专题。明代以前的曲艺（包抚滑稽、象生）很少是以说为主。



（十八）抽刀断水水更流

曲艺是现代用语。清代以前，我们只能在杂剧、院本中找相声。清代以前的相声更象是伎艺、是片段的“杂剧”。

象上文所说，关心唐代参军戏的同志，他们的说法也是不同的，有的是用通俗的“类比”的解释，比喻与类比常是跛脚的；有的求同存异，说是近似相声，或者说百分之九十象相声。……

我觉得，宋代以前，凭几分钟的笑话，或者唱一首七字句的诨语，十七字令，是无法糊口的，艺人们只能凭歌舞，凭杂伎、杂戏来糊口。那时人们还没有想到口技可以独立演出。艺人们与非艺人们都会说笑，在宴席上，在官间、民间、僧间、自已的房间都可以说，这不是独立的糊口伎艺。汉代百戏发展五百年以后，一种叫做杂啁、杂弄（后来叫杂扮）出现了。百戏是滑稽的学校与练武场。比较擅长说笑的艺人叫俳伎，但一个俳伎拿不出完整的节目，那时也没有参军、苍鹘的说法。唐代以前，正史上没有出现“弄参军”的伎艺，那时只有杂弄：弄痴、弄女儿子、弄踏摇娘、弄钵头、弄《上云乐》等等。唐代出现了杂剧，即比百戏（杂戏）多一点戏剧成分的杂戏，唐《通典》说“（杂戏）变态多端，不足道也”。唐代杂剧万绿丛中一点红是歌舞，不是杂弄；杂弄中也不是弄参军影响最大。唐杂剧不全滑稽，唐代滑稽在歌舞杂戏的致词、口号、插科打诨与依赋杂扮中。

唐人诗咏的弄参军是歌舞杂扮。小猫会长成大猫，片段会长成小戏，方式是多样的；地不限南北，角色不限二个，伎艺不限弄痴，方法不限歌舞。是杂剧演出，不是古代话剧或相声。接近现代曲艺这一概念的是转变、俗讲、说话、词文、市民小说、合生杂嘲、部分唐杂剧〔包括傩戏、打野呵、竹马戏、踏歌（后来有踏爨）〕等。宋杂剧是唐杂剧的继续。宋杂剧的艳段、后散段与部分正剧都有滑稽，可以叫做打诨、打砌、杂扮（纽元子、象生）、爨，后来愈叫愈多，艳段中也分好几种。艳段包括爨，学、说、逗、唱、念、批、讲、翻跟斗都有。学扮里面有口技。爨比之合生，多一点动作滑稽，两者合起来，可算百分之九十的相声。可以说一开始，象生这两个字作广义解释比狭义口技好。——这就是斩不断的杂剧长流水。

同意广义理解相声，可以说，那时的杂剧艺术还不是"语言表演艺术"，换成"歌舞杂弄杂嘲"更符合宋代相声的实际。弄清楚这一段宋代相声史，就象过了杂剧长江的急流险滩——三峡，可以顺流而下了。相声的笑离不开喜剧情节与性格，喜剧语言一部分与性格、情节有联系，一部分作为语言技巧，则是整个文艺技巧的一部分。一般说，注意性格与情节的作品（包括相声）会取得更好的效果，给人的印象也更深。相声的定义不同时代有不同的说法。宋代人指的是模仿动作与声音以逗笑，象生一词比象声、相声好。宋、元、明、清都用过"象生"。如果要划阶段还是用萌芽、发展、高潮阶段这些用语好。多种伎艺的相声艺术在不同时期有不同的侧重点，宋以前是杂嘲，宋以后是杂扮。杂剧一词也有不同的理解，唐以前偏于杂伎、歌舞，唐以后加重了戏剧成分。元代以后的情形下面再谈。元以后，杂剧、院本、

传奇等用语的涵义与以前都不同了。我们与古人用语不同，就连“说话”、“谈”、“小说”这些用语，不同时代理解也不一样。与相声接近的“说”是野呵小说。唐代说话不是没有唱的。因此，不能说：“说奠定了相声的基本特征，是调动了相声的艺术特长”。明代以前，说的伎艺在曲艺中所占的比重是很小的。如果一定用“钥匙”的说法，理解相声的钥匙是宋杂剧。我仍然认为相声史要从杂剧史写起。

从美学着眼，笑的艺术有讽刺、滑稽、幽默等，但不能说：逗分俳优、参军戏、宋滑稽戏三个方面。逗的伎艺与艺术是很不少的。杂剧如果是“菜”，俳（滑稽）是杂剧百菜中的盐。古人可能感觉到笑的美学，例如打诨与打砌的含意也许有区别，只是这些用语各人理解不同。下一节想集中讨论用语。

总的说来。探讨艺术渊源会碰到内容与形式的关系问题，旧瓶新酒的讨论解放前也经历过几次。一种历时千年的艺术或伎艺，是不可能不变化的。一般说，文艺中，艺术的继承性比文学大；艺术中，技艺性强的品种在形式上有更高的继承性。相声的形式就不少，贯口类相声的形式继承性就更高。口技杂伎的变化也是较慢的。隔壁戏的口技很不容易学，学了就少变化。然而这样说，我们更应该注意不同时期经济、政治与其他上层建筑对艺术形式的制约。百戏、杂剧、相声都是古董，不同时期有不同的内容与形式。我在前几章只着重谈了对弄参军的估计，我们也许同样不能对口技的影响估计过高。例如，我们可以把纽元子看成口技，却不能把宋代打砌看成口技，因此，象《大人来了》这类作品，即反映一定社会生活内容的作品在宋代的打砌里、宋杂剧里、民间笑话里都是存在的。傩戏、爨也是一些形式，也与相

声有关，我们同样要看到不同时期的内容。延安的秧歌，可以演《兄妹开荒》、《夫妻识字》与规模更大的秧歌戏，而宋代的秧歌，（村田乐）只能扮钟馗、痴公子、渔婆子等等，比当时的杂扮更少社会内容。所有这些伎艺或艺术形式中，弄参军是相声界最熟悉的，本稿谈的也多一些。我们不能说弄参军哺养了后世的戏剧与相声。任何伎艺形式的影响都敌不过现实生活。



（十九）用语与概念

用语措辞在曲艺研究中是一个较大的问题。

曲艺品种随生随灭。它的用语艰深，行话很多。同物异称，同称异物，同辞异解等现象很严重。以其昭昭，常常也会使人昏昏。如明代说唱的称呼，一一列举就容易使人昏昏。

学习马克思主义以前，固然不容易有共同语言；学习马克思主义以后，理论如何联系实际，观点与材料如何结合，新旧用语如何统一，这些都不易解决。下面举些例子。

古人可能接触到内容与形式问题，提出“故事”、“时事”、“寻常熟事”、“生人故事”。杂剧的艳段据说是演“寻常故事”的，而正剧“全以故事世务为滑稽”，这里的“寻常故事”，有人理解为时事，有人理解为故事。时事放在前面，现挂垫话容易招笑；故事需要排演，放在后面，是正规演出。但持相反意见的同志说：寻常故事是大家平常所熟悉的，所以作为等客戏，不看不要紧；故事世务相当为“生人故事”，是时事的意思。我的理解是前一种，艳段节目多，现编逗笑为主。古书所谓“务为滑稽”，指宋杂剧的全部（即包括艳段、后散段），并不专指正剧务为滑稽。正剧滑稽是较难的。正剧多戏，而前段后段多说唱，接近现代相声。

其次是诨与砌。主张不分的根据也许更多些，如：

“若会插科使砌，何吝搽灰抹土，歌笑满堂中”（《张协状元》）我们通常也说插科打诨。《诸杂砌》中有《三教》、《武则天》、不能说没有讽刺。《打略拴搐》中有文字游戏，也有带讽刺的各种家门。卒子家门中的“针儿线”，讽刺吹牛、专打败战、专门受伤的将军，讽刺性是很强的。这只节目如果单独作谐剧演出，一边打战，一边掏出针线包给自己缝伤口，喜剧效果也是很高的。

南宋的张玉田《题末色褚仲良写真》说：诨砌随机开笑口，筵前戏谏从来有。”他不但分析杂剧，而且把讽谏也说成戏谏。宋刘昌诗《芦浦笔记》说：“街市戏谑有打砌、打调之类。”应该包括讽刺。《张协状元》还以为这种诨、砌是有唱歌谣的：“诸诨砌，酢酢仗歌谣”。同书有一段（就混用砌、诨两个字）：

“末　上山做什么？

净　没担空手人，最好上山。

末　却来打诨。”

诸杂砌里有一些节目象小戏，钱南扬从“砌末”联系到灯彩戏，这是很可能的，也就是扮“诸色人相”的杂扮，《梦华录》还说：“外入孙三神鬼”，宋代的傩戏、秧歌都该是宋杂剧的范畴，打砌不仅是语言滑稽，也是动作滑稽。杂扮也是这样，《都城纪胜》说它包括打和鼓、捻梢子、散耍，这使我想起宋黄山谷的《鼓笛令》，也有打和鼓。这样我们就可以理解杂扮、诸杂砌都有戏剧成分，不仅是滑稽说唱的吧！

这些情况使我们认识到唐宋杂剧与现代相声的关系，它们是有联系有区别。而相声史在宋、元、明相当于一部分杂剧院本史。

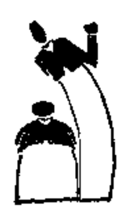
再次，我们来讨论包袱与说学逗唱的用语。

它们是表现方法或叫手段，不能作为分类法，不能说明作品内容与形式。"包袱"还是一种行话，艺人说它代表笑。我觉得不一定作为结构的法则。相声的结构还是谈垫话、底与捧逗关系等，不容易犯繁琐的毛病。不必说相声的笑主要来自"包袱"，还是从性格、情节、语言分析喜剧因素为是。这样做，不是说赞成柏格森的理论。柏格森的《笑》，是把性格、情节、语言分开来谈的。他的世界观与美学观不容许他对喜剧的原因作出有说服力的分析，我国的经验，不仅笨人笨事好笑，智人智语也好笑，我国喜剧不躲避正面人物，《春草闯堂》、红娘、《姐妹易嫁》里的妹妹，《孟丽君》、《三国》里的诸葛亮、《西游》里的孙悟空，古代的辩士说客都是正面形象；我国喜剧也不以讽刺剧占优势，有抒情的、诙谐的、幽默的、滑稽的、伎艺的。但柏格森谈语言技巧，或分析性格与情节的关系颇为生动。过去有人想编包袱百例，我以为是不合用的，容易分类不清，说理空洞。南方滑稽艺人中也常偏爱喜剧套子，搬用套子而丧失激情，这恐是贪小失大，得不偿失。我们还是从生活出发，从性格出发去找笑。

用语方面我以为可以避免院本中的拴搐与明代的打谈、元代的驳说、宋代的陶真之类名辞。宋以前的技艺或艺术与相声关系较小，俳优就更模糊了。相声不必溯源到周、秦。有关相声的艺术经验，似乎宋杂剧是最重要的。"寻常故事"牵涉到题材的继承性，打略、打砌、杂扮牵涉到伎艺的继承性，在研究形式的继承性时，我们或用得到"抽刀断水水更流"这句话。穷不怕的白沙撒字、口技、学唱货声与笑话、太平歌词都是有所继承的。过多运用行话，或过份强调

技艺的继承性，我想也不利于相声史的探讨。某些题材确是容易组织笑料，古人也从某些“寻常熟事”中发掘喜剧因素，古代的弄痴也可从喜剧题材的角度去探讨，但这种走捷径的理论不能无批判地接受，我们在接受这些用语与“理论”时，要分清不同时代里这些用语的不同含义。

有思想性的，特别是讽刺的笑，功夫在笑外，不是笑的技巧所能为功的。相声目前碰到提高思想性的难关，这不是艺人同志技巧不够，而是内容没有新意。内容停滞了，技巧也就无法发展。我们看笑话书也一样。车载斗量的笑话书，自然拥有丰富的美学经验与技巧。但激动人心的是作者的激情，愤怒产生了笑，这是吴敬梓、蒲松龄式的诙谐。相反，离开内容总结笑的技巧，倒是避重就轻，玩物丧志。上海滑稽戏票房价值之为论者所忧，也许原因在此。



（二十）女艺人与笑乐院本

唐、宋、金、元的艺术都以唱为主，带滑稽性质的杂剧、爨、艳段、合生、说诨经、打野呵也以唱为主，女艺人是很不少的。

唐代知名的女艺人有袜子、阿布思妻、刘采春及其女、张四娘等；宋人笔记介绍合生与说话的女艺人很多，讲史也有张氏、宋氏、陈氏。我们知道宋代小说中有讲历史故事的，以唱为主，元代的朱桂英、时小童母女、高秀英、胡仲持之妹等也是以唱的方式讲史，这使我们想到宋代讲史不一定只说不唱，诸宫调《刘知远》产生在南宋末，《天宝遗事》产生在元代，都是唱长篇历史故事。宋代陶真唱平话小说，瞿佑说是“陌头盲女无愁恨，能拨琵琶说赵家”。（《过汴梁诗》）

元代的《青楼集》介绍了一百二十个歌妓，艺妓：

“（时小童）女童亦有舌辩，嫁末泥度丰年，不能尽母之技云。”（末泥也善滑稽）

“小春宴，姓张氏，自武昌来浙西。天性聪慧，记性最高。勾栏中作场，常写其名目，贴于四周遭梁上，任看官选拣需索。”

“梁园秀，歌舞谈谑，为当代称首，喜亲文墨，作字楷捆；间吟小诗，亦佳。所制乐府，如《小梁州》、《青哥儿》、《红衫儿》、《抟砖儿》、《寨儿令》等，世所共唱

之。”

“天然秀，姓高氏。闺怨杂剧，为当时第一手，花旦、驾头，亦臻其妙。”

“顺时秀，杂剧为闺怨最高。……寓讽刺于诙嘲。”

“李芝秀，记杂剧三百余段。”

“朱锦秀，杂剧旦末双全，时称负绝艺者。”

其他女艺人不一定全能杂剧，不一一介绍。从记杂剧三百余段这句话看来，可能指宋杂剧，所以能演花旦，或旦末双全。

我们探索元代的笑的艺术，这些材料不能放过。元院本是宋杂剧的继续，为了区别于元杂剧，用了院本这名称。院本也叫笑乐院本。元代的陶宗仪搜集了690种院本节目，包括宋、金、元三代，这是研究元代笑的艺术的主要对象。

明代人最爱用这名称，如：

“本朝（明）能杂剧者不数人。……然如《小尼下山》、《园林午梦》、《皮匠参禅》等剧俱太单薄，仅可供笑谑，亦教坊笑乐院本之类耳。”（沈德符《野获编》）

当作剧本确太单薄，作为相声段子倒是不错的。元代这类段子留下来的有《添香献寿长寿仙》、《王勃》、《蔡顺奉母》、《双斗医》等。《错立身》、《正音谱》、《诚斋乐府》都留下一些元院本的名目：《四不知双斗医》、《风流娘子两相宜》、《黄鲁直打到底》、《马明王村里会佳期》、《太湖石》。这些节目名称在杂剧里也有。分清院本与元、明杂剧的异同是戏剧史的任务。我们只是摘引例子，说明院本、元明杂剧、货郎说唱、话本等都有笑，都有象相声段子的片段，有的甚至就是文人哏相声。这些现象使我们得出这样的结论：我国虽然没有古代话剧，但就其片段、一

折或小戏而言，是有以说为主的，这些作品与现代相声最象，与其叫它小话剧，不如就叫相声，它们是逗笑的。象《灯词》说的“笑人的院本其实俏”。

明代文人并不是专业相声史家，所以他们的话不完全正确，也不好懂，下面选择两条，作为参考。

①胡元瑞《庄岳委谈》：

“杂剧自唐宋金元迄明皆有之。……”他指出现存元明杂剧院本，不过十分之二、三，他以为明戏由元杂剧而来，元杂剧由诸宫调而来，反正与相声无关，我们可以不打这个官司。

②沈德符把过锦算作笑乐院本的一种。下节再谈。

它的演出方式，《金瓶梅》是这样介绍的：

“乐人撮弄杂耍回数。……先是杂耍百戏，吹打弹唱，队舞吊罢，做了个笑乐院本。”同百戏、队舞、清唱相间演出。

元代高安道的《淡行院》中包括清唱、舞蹈、杂技、院本、杂剧、打散六种，从〔四煞〕的“谈破头、饿破口、衠劳嗽、酸孤旦”字样来看，与踏爨差不多。即念了会诗共词，说了会赋与歌，唇天口地无高下，巧语花言记许多”，加上后散段。这就是演出的实况。劳嗽表示念词。这段介绍特别提到魏、武、刘。

《辍耕录》也介绍魏等三人，陶宗仪用“道念、筋斗、散说、科泛”来概括副净的伎艺，也就是魏等三人的伎艺。散说、道念长了，就是现成的相声段子。《错立身》则叫它为“说散嗽咳。”

孙楷第用“一诨、二短”来概括院本的特点，比陶宗仪更简单明了，我们说相声的特点是笑，也不错，诨就是笑。

这样，我们象做算术题，论证了爨＝院本＝宋、元、明三代的相声。这种相声的特点是：一要使人笑，二要短。我们看上述李开先的《园林午梦》以及《长寿仙》、《双斗医》、《蔡顺奉母》、《王勃》都是短小的笑剧。把这种说学逗唱说得俏皮些，就是："唱一个娇滴滴的曲儿，舞一个妖媚媚的破儿……，道一个甜嫩嫩的千岁儿。"（《金明池》）

《水浒全传》的五十一回、一百〇一回都提到笑乐院本，这是元代笑的艺术的主体。此外，有说唱货郎儿：

"我本是穷乡寡妇，……又不会按宫商品竹弹丝，无过是赶几处沸腾腾热闹场儿，摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿，唱几句韵悠悠信口腔儿，一诗一词都是些人间新近希奇事，纽捏来无诠次，倒也曾动的人心谐的耳，都一般喜笑孜孜。……"（《货郎旦》第四折）"我如今的说唱是单题着河南府一桩奇事（唱）：〔转调货郎儿〕也不唱韩元帅偷营劫寨，也不唱汉司马陈言献策，也不唱巫峡云雨楚阳台，也不唱梁山伯，也不唱祝英台……只唱那娶小妇的长安李秀才。"（同剧）

这戏里的张三姑虽不是真人，却反映了一段象生的活历史。从词文里可以知道她会唱《岳传》、《汉书》、唐传奇。是宋代女艺人的典型。宋元笔记介绍讲史有唱，由张三姑得到证实。要求艺人做到"白得词，念得诗，说得话，使得砌，""吐谈万卷曲与诗。"元代的陶宗仪不但搜集了院本节目单六百九十种，介绍了女艺人，而且给宋代的艺术下定义："宋有戏曲、唱诨、词说。"他说的是唱诨，包括张山人的说诨话以及宋以前的"诨语"。这些都离不开唱。

最后，我们不要忘了元明杂剧也提供了笑的艺术的经

验，《望江亭》、《救风尘》、《西厢记》、《看钱奴》、《渔樵记》、《墙头马上》、《李逵负荆》以及明代徐渭、汤显祖、沈璟、李开先、朱有炖等人的喜剧。这些戏里的片段我们的篇幅也容纳不了，还是举散曲例子：《皮匠说谎》是喜剧散曲，它是这样唱滑稽的：

“好一场恶一场，哭不得笑不得，软厮禁硬厮并却不济，调脱空对众攀今古，念条款依然说是非。难回避：‘骷髅卦’几番自说，‘猫狗砌’数遍亲题。〔一煞〕又不是凤麒麟钩绊着缝，又不是鹿衔花窟嵌着刺，又不是倒钩针背衬上加些加缋，又不是三垂云银线分花样，又不是一抹圈金沿宝里。……”高安道这段唱词用了不少招笑手法，比喻也是逗笑的。



（二十一）说话与相声

我们自然不能说相声与说话没有关系。它们都是曲艺的品种；在相当长的时期内在瓦子里（宋）、在街头、行院（元）、宫廷（明）共同演出。我们并不把说话当作相声的前身，这是由于：

①说话作为独立的糊口伎艺在唐代就成熟了。它有自己的历史、特点与门庭；

②它并不以笑为特征；

③说话的变化也是很大的，名称与种类也相当复杂。

④说话伎艺比之相声更需要文人的支援，更依赖于书本，我们贴切地把说话叫做说书，而相声那时叫唱诨。

文学史刮目相看唐代的俗讲，这是因为六朝以来，佛教的势力是十分强大的，它渗透到穷乡僻壤，叩开每一家的门户，在宗教之外，以经济、政治、文化的千丝万象缕蛛丝似的密布在每个家庭的屋梁。燕子是候鸟，做窝有季节性，宗教的“做窝”是无时不在，无处不在的。它利用各种文艺形式为自己服务，以致初期的文艺史家颇多惊异于俗讲的影响，把俗讲在文学史的作用夸大了。

六朝以来的三教论衡就是佛、道、释互相争夺群众，扩大宣传，制造舆论。三教中，佛教文艺在唐代就遥遥领先，不管唐代的皇帝姓李、信道教，六朝为佛教打下“天下无敌”的基础。表现在俗讲方面，产生了一批长篇变文，以历

史题材为主，也利用后来的文人传奇、俗赋与游戏文体。它的内容与形式都是多样的，自信地摆出“大家”的架子。那时，相声还远远没有出现。

俗讲变文是以唱为主的。僧讲在六朝叫唱导，俗讲是三教论衡的喧宾夺主，是把严肃的三教论衡伎艺化了。

“元和末，俗讲僧文溆（漵）装之，（指长安平康坊菩提寺佛殿内槽东壁维摩变）笔迹尽矣。”（《酉阳杂俎续集》）

“有文溆僧者，公为聚众谈说，假托经纶，所言无非淫秽鄙亵之事。不逞之徒，转相鼓扇扶树，愚夫冶妇，乐闻其说，听者填咽寺舍，瞻礼崇奉，呼为和尚教坊，效其声调，以为歌曲”。（《因话录》）

“欲说昭君敛翠蛾，清声委曲怨于歌。”（王建《观蛮妓》）吉师老《看蜀女转昭君变》也明言是唱的。

《子胥变文》也主要是唱。

“具说《汉书》修制了，莫道词人唱不真。”（《捉季布传文》末）

民间说话在宋代才发达。南宋那样的说话四家或野呵小说在唐代是不定期、不经常、不怎么多样的，叫做市人小说。在人多的场合，说任何题材都需要附丽于唱才能招徕听众。上节举了较多女艺人唱史的例子。如果元代也借助于唱，很难想象唐代可以单凭一个故事与和尚教坊或色艺俱佳的蜀女争胜，韩愈描写的华山女也依靠道教、唱与美色进行竞争。我们可以全面分析明末柳敬亭的主客观原因，以便了解以唱为主的曲艺怎样过渡到以说另起炉灶。

说经、说史、说怪、说艳比之说笑可以有更多的依靠，说笑的依靠是什么呢？从宋代的情形看来，说话中能打砌，

只是一种点缀；合生中的笑要多一点，但听众面不太广，艺人们更多的向动作滑稽与综合艺术取得支援，这就是上节说的宋杂剧的艳段（包括爨）与后散段（杂扮）。

这是说话与相声关系的主要方面，即说话是说书，不是说笑。下面探讨另一方面，说话中有多少逗笑经验，它对后来的相声艺术有多少影响。这个问题有点象评书对相声有多大影响，有点象风凉话，主要是清代以后的事儿了。

人们把说话艺人叫先生，正襟危坐，醒木一拍。南宋临安说话人叫许贡士、张解元、刘进士，戴书生，一听名儿就是文人学士，有的有官衔，叫御前供应，如王六大夫。绍兴年间有个内侍叫纲，讲镇江农民起义；有个李纲，能议词，善小说。有个张本，“坐念诗讥讽及谈说本朝国事为戏也”；王六大夫，“诸史俱通，于咸淳年间，敷演《复华篇》及中兴名将传，听者纷纷。盖讲得字真不俗，记问渊源甚广耳”。（《梦粱录》卷二十）胡士莹说这里的《复华编》系《福华编》之误，讲的是抗金故事，为贾似道骗取舆论；中兴名将指张浚、韩世忠、刘锜、岳飞。

这是说话艺人中的一种类型。属于这一类型的还有：

“（南）宋王防御者，号委顺子。……温饱逍遥八十余，稗官原是汉虞初。世间怪事皆能说，天下鸿儒有不如。耸动九重三寸舌，贯穿千古五车书……”（李日华《紫桃轩又缀》卷一）

“丘机山，松江人，宋季元初以滑稽闻于时，商谜无出其右”。（《辍耕录》）据说他颇骄傲，旁边人出个对：五行金木水火土，他随口就对上：四位公侯伯子男。这样的说话人大约接受合生艺人的影响，说起文人哏相声来比得上双秀才（宋合生艺人）。

另一类则混在杂剧里，或在茶楼说鬼（宋代一窟鬼茶坊专说鬼）或野呵小说。这些人本来就是杂剧艺人，转化为刘道人式的说唱滑稽较容易。但这是个别的，他们的伎艺也是不定型的，今天是“满村听说蔡中郎”，明天是“象生货郎旦”，或者风流蕴藉的“豫章城双渐赶苏卿”。

总的说来，对说话艺人的要求与说相声是不同的。相声要把人逗笑，靠唱靠说靠闹听便，道行高的思想好的，意在言外，让人回家细想去。如《眼政部》、《牙粉袋》、《秦琼战关公》以及《优语》节中调动戏剧扮演手段说明主题的杂扮杂剧。而说话人“尤务多闻……幼习《太平广记》，长攻历代书史。《夷坚志》无有不览，《琇莹集》所载皆通，动哨中哨，莫非《东山笑林》；引倬底倬，须还《绿窗新话》，论才词有欧、苏、黄、陈佳句；说古诗是李、杜、韩、柳篇章。……说忠臣负屈衔冤，铁心肠也须下泪；讲鬼怪令羽士心寒胆战；论闺怨遣佳人绿惨红愁……”。（《醉翁谈录》）

这得让张寿臣来介绍，他说过评书，又会相声。南方评话艺人常对滑稽艺人有意见，也对“评话不姓评”的同行有意见。1980年秋在莫干山开评弹研究会年会，顾宏伯（说《包公》的名艺人）与陈卫伯师生抬扛，顾宏伯怪陈卫伯把评话说成滑稽了，陈卫伯认为多点滑稽青年才爱听。连相声界也责怪“说的不如闹的”的不良风气。这不是相声史研究者的任务。我们在介绍杂剧中的招笑伎艺与经验，从这一点上说，笑是手段。我们没有把相声史写成评话史，也没有提倡说话艺人丢掉自己的经验学滑稽，我们仍认为说话与相声是两码事。

（二十二）过锦——明代的相声

一般读者对于相声与笑话是比较熟悉的，我们在前几章所介绍的，可称是相声家庭的祖先的恋爱故事，好象在一夫一妻制的现代人面前大谈特谈一夫多妻制或群婚制。应该说，相声史是分阶段的：唐以前是萌芽期，主要是杂嘲；宋是成熟期，即杂剧期；明代是分而又合期，附丽在院本中；清代是复兴期，受评话影响，以说为主；解放后是推陈出新期。

然而在相声史作者看来，明代的相声却不是老掉了牙的故事，而是号外与新闻。例如后面谈的《园林午梦》中李亚仙战崔莺莺，就有点象《关公战秦琼》式的新闻。

“可怜一个杨夫子，化作江南散乐家”。元代的杨维桢家是一个艺术沙龙，明代有不少这样的家庭。家乐、堂会也是一种新现象。在明代以前，我们在杂剧的艳段与后散段，在爨与合生中找寻滑稽，象捉迷藏。这是因为明代以前的滑稽还不是独立的完整的演出形式，或者还不是现代人脑子里的相声概念。明代是相声与戏难解难分的最后的关口。我们可以用“好事多磨”这句成语形容相声的演变过程。

什么叫好事？指的是相声深入浅出，如水银泻地那样渗透到人民生活、斗争与肺腑中去的内容，为人民所喜闻乐见的灿烂多姿的形式。这种好事得之不易，众里找它千百度，蓦然回首，相声却在红毡毯的灯火阑珊处。明代的红毡毯指的是宫廷的过锦，家乐、堂会与没有红毡毯的露天演出，象

《西湖游览志余》所介绍的那样。

生活与艺术的逻辑都是这样严酷，好事多磨成了一条客观规律。源远流长的我国曲艺面向观众演出以来也有一千多年了，小范围的演出，荀子的《成相辞》到现在已有二千多年，人们问过为什么笑的艺术诞生得这么晚。是否时生时灭，时断时续？我想并不如此。它躲在百戏、杂剧的乔木林里让我们捉迷藏。一种伎艺或艺术经过这么长时期的考验是不简单的，它磨炼得这么光采夺目。

封建统治阶级对它采取又爱又禁的态度。象明代徐渭所讽刺的那样，"只许州官放火"：明宫宫女每年胭脂费四十万两银，严嵩当官廿一年，当宰相十七年，私田八万六千多亩，卖官，上等官一个二、三千两银，下等官也要八、九百两银；不许百姓点灯，不许百姓笑，艺人们说句笑话要杀头。

"纵使元人多院本，勾栏争唱孔、洪词"，（《桃花扇》与《长生殿》的作者）（谢国桢语）不！元院本、杂剧都有讽刺，有笑，可是统治阶级不许演。宋杂剧、关汉卿的艺术如果顺利演出，不走弯路，统治阶级不扼杀它、歪曲它，我们的笑的艺术将有更大的发展。朱元璋的孙子，宪王朱有燉也是个喜剧作者，留下来三十多种杂剧，其中有水浒、三国戏，有爱情戏如《李亚仙》、《复落娼》、《杂剧十段锦》。只可惜他不是关汉卿，他使我国笑剧走了弯路。自然，我们可以摆摆他的成绩，他毕竟对笑的艺术作过贡献，至少留下资料。他的《长寿仙》留下了文人哏相声，《十段锦》使我们了解到明宫里的过锦（笑乐院本）是怎么演的。《复落娼》写一个荡妇，相当生动。那个女主角说：我是宣平巷勾栏中第一个"付净"色。我那发科打诨，强如众人。这段话说明旦也可演滑稽的"付净"。这只剧本里还

说：

〔混江龙〕："妆旦的穿一领金衫子，踏爨的着两件采绣时衣，捷机的扮官员穿靴戴帽，付净的取欢笑抹土搽灰。"

这对于我们研究相声，研究明代笑的艺术是很有帮助的。

"过锦之戏，约有百回，每回十余人不拘。浓淡相间，雅俗并陈，全在结局有趣，如说笑话之类，又如杂剧故事之类，各有引旗一对，锣鼓送上。所装扮者，备极世间骗局俗态，并闺阃、拙妇、騃男及市井商匠、刁赖词讼、杂耍把戏等项。"（吕毖《明宫史》）

"初神庙以孝养故，设西宫百戏，自宫中旧戏以及民间爨弄无不备。……如所称过锦戏者……取时事谐谑以备规讽。"（《野获编》）（注一）

这里面有杂剧、杂扮、打诨、讽刺、杂耍等。演出方式基本上与宋代宫廷相似，就是时间长，规模大，笑话多。分开呵，布置（上场人物有开导，念姓名始末），正剧，后散段，收住（总结全剧的赞导语）。

我们还可以介绍作家李开先，他的《一笑散》包括皮匠参禅、搅道场、昏厮迷、乔坐衙、三枝花大闹土地堂、园林午梦。可惜没有全留下来，从题目看，都是笑剧。《园林午梦》写李亚仙、秋桂与莺莺、红娘主婢互骂，真有点象《秦琼战关公》，是十足的笑剧题材。这里面用贯口、拗口，也

注一：该书提到象声戏。"都下有多象声之戏者，其人以尺木来，隔屏听之，一若乍发，众响渐臻，或为开市，……或为行围……四座神摇。忽闻尺木拍案，空堂寂如，展屏视之，一人一几而已。吴南村先生赏言古法之不传于今者有三，啸其一也。象声之戏，盖得啸之遗意而极于变者。"

是相声语言：

“若不是郑元和做了官李亚仙还是娼妇你还是小娼使，

若不是杜将军退了贼崔莺莺便是贼妻你便是贼奴才。”

李开先可能是《金瓶梅》的作者，山东人，家里词山曲海。

这些人都是说笑能手，留下来的散曲就是笑的文学。我们知道宋杂剧没有文字记录留下来，元院本又只有三、四种，因此明代的资料实在是宝贵的，加上大量的笑话书，明代在相声史的地位也许比宋代还重要。我们对照宋代与明代的宫廷，宋代宫廷偏于歌舞，而明代却一演百来回杂剧。没有这种实践，清代慈禧太后的连台本戏大约是演不成的吧！清代天桥也是照着明代南京的夫子庙与杭州勾栏、打野呵的实践而发扬光大的吧！

若将明代比宋代，过锦差不多把宋杂剧与打野呵都搬到宫廷里去了，而明代的民间又有新的曲艺诞生。它们都是相声竞争的对手，舞台也如擂台，哪一种艺术形式在台上，要看竞争的结果。相声，经过宋以来几百年的磨拳擦掌，有了柳敬亭说书与隔壁戏的支援，它要确定地登台亮相了。



（二十三）狭义的相声——隔壁戏

明代中叶以后，资本主义经济的风带来政治觉醒的雨，士大夫阶层颇有借笑话的酒杯，浇自己的块垒的，中国的老百姓大多进了《水浒》、《西游》和某些进步话本的“学校”，对曲艺的感情更加深厚倾心了；张献忠帐下讲《三国》、《水浒》；相国寺（也许是扬州关帝庙、南京夫子庙、苏州玄妙观、虎丘山的代名词）在说《倒马传》；柳敬亭师父莫后光的家乡——松江，爆发了火烧董其昌“明伦堂”的大快人心的事件；“少年工谐谑，颇溺滑稽传，后来读《水浒》，文学益奇变……袁中郎听朱生说《水浒》》；李贽从思想上鼓吹《水浒》，金圣叹从艺术上宣传《水浒》、《西厢》；潮涌的民歌时调在孕育成千上万的刘三姐；笑的艺术灌溉着汤显祖、徐渭的心血。……新的曲艺高潮。隔壁戏在这样的气候里吐苞怒放，它的注意力从虫鸣、鸟唱、叫卖糖果针线转移到“人间”，尝试反映人间的矛盾：劳动、救火、醉酒、上学、走亲戚、街谈巷议、行军、打猎、买卖、早市、磨豆腐、喂鸡喂猪等等。长的可以演一、二小时，连说带唱，用口技演故事，一个人躲在幕里，施展艺术上的想象力与表现力，演出古代杂扮、杂剧的故事，这差不多需要艺人毕生的精力，起早练习，天天不断。

在艺术的百花园里，它也许接近于一现的昙花。

这里把古书中关于口技的记载抄在下面：

“市井初有叫果子之戏，其本盖自元和、嘉佑之间，叫紫苏丸。洎乐工杜人经十叫子始也。京师凡卖一物，必有声韵……故市人采其声调，间于词索，以为戏乐也。……又谓之吟哦也”。（事物纪原》）

“集英殿山楼上教坊乐人效百禽鸣，内外肃然。”（《梦华录》）

“嘌唱，谓上鼓面唱令曲小词，驱驾虚声，纵弄宫调，与叫果子、唱耍曲儿为一体。”（《都城纪胜》）

“吴中常卖人（朱冲）。方言以微细物博易于乡市中，自唱曰常卖”。（《云麓漫钞》）

“宋江道：你既然装做货郎担儿，你且唱个山东货郎转调歌与我众人听。燕青一手捻串鼓，一手打板，唱出货郎太平歌。”（《水浒》七十四回）

“口技为百戏之一种，或谓之曰口戏，能同时为各种音响或数人声口及鸟兽叫唤，以悦座客，俗谓之隔壁戏，又曰肖声，曰相声，曰象声。盖以八仙桌横摆，围以布幔，一人藏于中，惟有扇子一把，木板一块，闻者初不料为一人所作也”。（《清稗类钞》）“围设青棱好隐身，象声一一妙于真。谁知众口空嘈杂，绝技曾无第二人。”（竹枝词，注云：“(口技）俗名象声。以青棱围，隐身其中，以口作众人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。”）

“莫说南人辨北音，讆儿词调未分明，张来布幔藏身处，板凳安排听象声。”（《燕台口号一百首》）

“今有相声伎，以一人做十余人捷辨，而音不少杂，亦其类也。”（《通俗编》）

“象声，即口技，能学百鸟音，并能作南腔北调，嬉笑怒骂，以一人而兼之，听之历历也。”（《燕京岁时记》）

“值晴明日，百戏俱陈。如……相声、鼻吹、口歌、陶真……”。（《画舫余谈》）

“北京供人消遣之杂技……唱时调种种之外，更有一种名曰相声者，实滑稽传中特别人才也。其登场献技并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相，或音声，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐。此所谓相声也。……摹兵之腔调，唱云：大人来了，驴车赶沟里去。大人来了，老太太把孩子摔死。”（《也是集续篇《大人来了》。书出版于1908年）（注一）

康熙时李声振《百戏竹枝词》，嘉庆时《燕台口号一百首》、蒋士铨《咏画眉杨》等书用语不同其中《红楼梦》用象生，乾隆时《通俗篇》与嘉庆时《画舫余谈》用相声。

政治斗争愈复杂，市井新闻也会增多，唱货郎就转为唱新闻，近代南方艺人例子有林步青（苏滩）、杜宝林（杭州卖梨膏糖），北方时调小曲中有的内容也属于新闻。“无过是赶几处热闹场儿，摇几下桑琅琅蛇皮鼓儿，唱几句韵悠悠信口腔儿，一诗一词都是些人间新近希奇事。”（《货郎旦》）但艺人们目的要求不一样，庸俗的多，借口唱好姻缘、恶姻缘，堕入恶趣。或者唱旧闻，把三教九流，三姑六婆、三十六行一直到三百六十行都编进去。传统相声与南方近代滑稽中都有一批这样的段子。

由隔壁戏到双簧，仍然是说唱的范围。双簧进一步加重

注一：明时笔记以《野获编》记载较多，如卷廿四：“有神技可闻。……亦一流者，以一小屏围于座隅，并琵琶不挈，但孤坐其中。皆作贼窃，市斗，各种方言，杂戏，诙谐”念佛。清人竹枝词以为郭猫儿最著名：“扬州明月二分时，处处能歌绛树词，万状千声听不尽，扬州只数郭猫儿。”

表演动作与戏剧成分，象谐剧、活报剧、相声剧、滑稽戏等就向另一种艺术形式过渡。技艺性强的品种由戏到曲艺，由曲艺到戏的转化是常见的。我们在宋代部分谈到宋杂剧的情况，它的艳段、后散段、爨等被叫做小杂剧的多是曲艺，过锦与院本也衍生出相声。现在有的地方尝试相声剧，相声的历史可说是：千呼万唤始出来，又被戏剧拉进去的了。

各地的隔壁戏有不同的传统与发展。四川相书的老艺人介绍一段隔壁戏有的可以说一、二个小时，说、学、唱、念、行令、故事性扮演都有。扬州隔壁戏与松江近似，以故事扮演为主。随着曲艺史研究工作的不断深入，我们对隔壁戏的来源可能更清楚，至少元明笑乐院本中会有隔壁戏的材料吧！



（二十四）　天桥——相声的新居

美术界组织了黄山学会，我想，曲艺界要组织一个天桥学会。

天桥是一个象征名字，就象相国寺一样。但它也是个实在地方。元代的天桥已是游人云集、连衽成帷、挥汗如雨的地方。桥边有穷汉市、蒸饼市、日昃市、有荷池、画舫，象南京的玄武湖。明代徐中山开拓外城，留天桥通行人。先农坛外有河连三里河，清代来京应试的举子，多在这一带居住。天桥的东红庙内，还存着乾隆时正阳门桥疏渠记石刻，乾隆时就成为“酒楼醉骚客，幕席售奇技”的地方。

都售些什么奇技呢？先看看当时北京都有些什么。

“围设青绫好隐身，象声一一妙于真，谁知众口空嘈杂，绝技曾无第二人。”（康熙时李声振《百戏竹枝词》）

“天阙天桥天一角，百戏骈罗相间作，吊宵荷盖向人铺，遮日芦棚随处缚。崩腾檀板女儿喉，蹴踏惊砂壮夫脚……”。（潘伯鹰《咏天桥》）

易顺升写了四十句的长诗《天桥曲》，我们先不管他怎么“哀王孙又感王孙”，为八旗子弟树碑，他在序言中说天桥有男女戏园各二所，男女落子馆各三所，游人如蚁，但愿一识冯凤喜。同样，我们先不管黄仲则如何买醉，赛金花什么时候病死于天桥居仁里，先看一看神乐观、金鱼池畔的这个清代的曲艺场，被叫做庚子八大怪的是穷不怕、醋溺膏（处妙

高）、韩麻子、盆儿秃子、田瘸子、丑孙子、鼻嗡子、常傻子；辛亥八大怪是耍蛤蟆老头，老云里飞、花狗熊、耍金钟（失名）傻王、赵瘸子、志真和尚、程瘸子；天桥四绝：老云里飞、百鸟张、人人乐、胡半仙。

"太平景象地天交，落拓狂生任笑嘲，到处歌声声不绝，满街齐唱绣荷包"

"某日某园演某班，红黄条子贴通圜，太平锣鼓滩簧调，更有三堂十不闲。"

"近日人情总好奇，新闻诌出解人愿，一群人聚如蜂拥，围着狂呼一乞儿"。

"轻敲竹板弄歌喉，腔急还将气暗偷，黄报遍贴称特聘，如何子弟也包头"。（引自《都门竹枝词》）

"信口诙谐一老翁，招财进宝写尤工，频敲竹板蹭身唱，谁道斯人不怕穷。"（杨景卿《天桥杂咏》）

"其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相，或声音摹拟仿效，加以讥评"。这一则庚子前出版的材料（见英敛之《也是集续篇》）使我们看到清代后期的演出情况。那时出现的《大人来了》这段写九门提督出门威势的相声，简直象为杨贵妃送荔枝的"荔枝来了"。

这阶段的实际情形在白凤鸣《单弦史话》中也有很好的介绍：据德寿山说，岔曲产生在乾隆年间。随军幕府宝恒、宝小岔作军歌，经过掌仪司制作八角鼓。到道光年间，由原来只唱平岔、长岔、脆唱、荡韵等曲调增加了枣核、腰节等形式，如加孝顺歌、黄鹂调、南锣、罗江怨、倒推船、柳叶锦等，发展了八种形式：岔曲、琴腔、码头调、梅花调、连珠快书、群唱、拆唱、彩唱，有了说、学、逗、唱、吹、打、

拉、弹。这实在比相声还要相声了。

创始者之一的德寿山据张剑平说会好几段相声，他有文化，有乐曲修养。早期艺人除了《天桥——人民首都》所介绍的以外，还有张三峰。

八角鼓的锅子里爆出了相声。流览了宋代以来的相声史，我们实在用不到奇怪。我们稍微往上推，即柳敬亭与贾凫西的经历，就会帮助我们了解唱与说的演变。

“当时所谓评话，如今之弹词。”（《清稗类钞》）

“叫柳麻子来混帐到天明。……说词话，间戏谑。”（《双莺记》）词话自是有唱的。明代的平话也是“日唱演于上前。”（《野获编》）

贾凫西又叫木皮道人，他写的鼓词供说唱。这些例子说明清初的曲艺仍是唱多说少，而平话与词话混淆不清，以说为主的平话在明末还拖着“唱”的尾巴。



（二十五） 什不闲、相声、爨

我们不应是历史循环论者。上节比较宋代与明代的宫廷，我以为不同时代的杂剧与院本是不同的。在本节里，我仍要论证什不闲与爨是不同的，这种不同其实是一目了然的，只要把节目内容、唱词作一比较就看出来了。

在阐述内容的巨大变化时，我想到某些伎艺为不同时代不同阶级服务，我以为这并不违背形式内容统一的原则。古今艺术的形式美或伎艺的相似是一种表面现象，你可以作出不同的解释，可以联系内容，从内容出发阐述形式的作用。

八角鼓利用了滑稽、口技与说口，民间散乐的其他形式也利用过；元代明代的民歌小曲有的到现在还被利用着；唐诗宋词的形式也被利用着。诗词的字数、平仄、格律存在着，但语言与内容变了，我们并不说今人写的七绝是唐诗。

“十棒花奴罢歌舞，新声乃有八角鼓，一木一扇一氍毹，……操成北地土风音，生就东方滑稽口，有时按曲苏昆生，有时说书柳敬亭，有时都隆用蛮语，有时公冶通鸟声……”（梁绎王《燕台十乐府·咏八角鼓》）这里面的多种伎艺以不同的方式结合着，用化学名词来说，有的是化合，有的是混合。

什不闲也有类似情况。“顽笑人能破酒颜，无分籍贯与京蛮，而今杂耍风斯下，到处俱添十不闲。”（得硕亭《京都竹枝词》）这是彩扮莲花落，有不少伎艺与表演方式是近似

爨的，也象角八鼓。

新近逝世的周贻白先生对地方戏有深入的研究，他与其他老一辈的戏曲史家一样，有粉墨登场的或导演的实践经验，他的声腔曲调知识是十分丰富的。然而我有时感到他的叙述介绍有些混淆。这里就与相声有关的某些民间艺术作些摘录。我们知道秧歌、花鼓灯、滩簧、竹马戏中有滑稽、杂扮与爨。我国傩戏的历史有二千多年，它很早与社戏结合着，后来又混杂着弄参军、秧歌、目连戏等等。它的影响象蛛网一样密布全国，如果一一各自为政，各自溯源，几百种的民间艺术我们如何爬梳材料？伎艺，表演方式与曲调的借用、内容的移植在地方戏中是常见的，我们随便先举一种形式，例如滩簧。一般以为它流行于乾隆，是昆曲的衍生物；周先生以为始于明的“摊头”，系民间小曲，是海盐腔的衍生物。宋张镃听过海盐腔，滩簧发源于宋的民间小曲。宋代全国的民间小曲是否都分得很清楚？不仅小曲，不少艺术形式与伎艺都不一定分得清。下面并列一些材料：

“打花鼓，又名秧歌，盖农人赛会之戏。”（《百戏竹枝词》注）宋范成大以为即舞迓鼓。这里花鼓与秧歌混和了。

“落子。愈道婆常随众参琅琊，一日闻莲花乐云……”。（宋《五灯会元》）“莲花落者，谓之落子，即如南方之花鼓戏也”。（《津门杂记》）改名为太平歌词。这里联系了四种形式。

“秧歌，（宋）元夕舞队之村田乐即此”。（《通俗编》）“秧歌竹马还到堂前舞一回。”（孔尚任《踏灯词》）竹马戏似以温州府志所载为较早。南戏中有竹马词，福建叫乞冬，表演形式是四人自四角舞出。周先生则说本肘鼓、茂

肘鼓、拉魂腔、二夹弦、二人台等，前身皆属花鼓秧歌。东西南北，真成了不限地域的天籁，全连上了。“迷胡，最初起于秧歌队的竹马子，还未脱离说唱形式时……插入打连厢……；成为戏曲时，常见曲调为打枣竿等。……柳子戏基本曲调为锁南枝，山坡羊、打枣竿、驻云飞、寄生草……。”（周著）

“云南的花灯，起源于秧歌。所唱曲调有打枣竿、挂枝儿、银纽丝……。这唱法却有点近于北方的马头调了。”“《缀白裘》第六集所收花鼓一剧，即有唱连厢。”（同书）

这些小令，元明即有。“元人小令，行于燕赵……中原又行锁南枝、山坡羊之属……比年以来，又有打枣杆、挂枝儿二曲。”（《野获编》）因此我们无法（也不一定必要）理清千丝万缕的南北声腔、小调的互相渗透与影响。这或是民间艺术的一种特性。

这些小调、伎艺以某一种形式综合演出时，观众眼花缭乱，只觉得南滩（簧）北马（头调），南方的滑稽与北方的什不闲，八角鼓都似曾相识，而这里面都包含着逗笑的内容、形式与技巧，我们在这些滑稽的大本营里既发见某些古代的文字游戏，也看到曲调的改编与利用：

我们看到元代顶针续麻的形式：

“恨东风，风吹落，落红成阵，阵阵残香，香飘三经，经锁苔痕……”；

我们看到明代朱有燉的末、净同唱四季莲花落，它既衍化为彩扮什不闲，又衍化为南方滑稽五福团的十教歌。而朱有燉也是根据宋、元的莲花落改编的，凌濛初也骂过“胡诌莲花落”；我们看到〔卖杂货〕调渗透到几乎所有的地方戏；

我们看到元人小令的[寄生草]衍化为马头调，在淮剧等地方戏中演出；

我们看到花鼓、连厢有相同的打咤：

“一个大姐本姓唐，生得邋遢又肮脏。敞开胸脯门前站，鼻涕拖在嘴唇上。丈夫与她一匹布，叫她裁剪做衣裳。做件布衫六个袖，钮扣钉在背心上……。”这类打咤在马戏说口或别的伎艺中也会狭路相逢；同样，《十不黑》的太平歌词可以原封不动或稍加改编到处出现。文字游戏在元代院本与传统相声中同样出现；我们看到十二月花名、春夏秋冬从宋唱到清；从北京唱到杭州……。

这一切也许叫做穷不怕的艺人都看见，他也就着手进行改编，他在叫做相声的伎艺中搁点什么呢？我们马上就要看到了。他实在并不是相声菜的第一个厨师，南方的江笑笑也是这样东拉西凑改编加工的。

在缺乏专业作家的情况下，这种抄袭与借用是不少见的。这也是一种玩物丧志的现象。



（二十六） 似曾相识的"第一代"

穷不怕、张三禄、孙丑子、醋溺膏、德寿山等被称作第一代相声演员。他们的伎艺是唱太平歌词、马头调、山西小曲、各地新腔词曲货声、沙撒门联、明、暗相声、八角鼓、摔丧盆、隔壁戏、耍蛤蟆、弄虫蚁……象我们在宋代的汴州、杭州与清代嘉庆时南京夫子庙所看到的那样。

"起泮宫（孔庙）前至棘院（贡院）止，值晴明，百戏具陈如……三棒鼓、十不闲、投狭、相声、鼻吹、口歌、陶真、撮弄丸，可以娱视听者，翘首伸颈，圜如堵墙。"（1818年、嘉庆二十三年捧花生《画舫余谈》）

"道旁有客说书忙，独脚支棚矮儿张。"（王述祖）

"草珠纱褂态婆娑，鼓板频敲又打锣，五十年来谁继起，人间冷落凤阳歌"。这是醋溺膏的伎艺。当时他的名气比穷不怕响，这里所记，他似乎还会打花鼓。"俚曲村歌兴亦豪，铛镗鞑鞑韵嗷嘈，而今尚有人传说，处妙高讹醋溺膏"。这是说原叫处妙高，实在他原姓张。

"为谋生计戴麻冠、行哭爸爸又呼冤，莫道国人多忌讳，也知除假使真钱"。（《天坛杂咏》）孙丑子据说是穷不怕的师兄弟。表演起来身穿重孝，左手执哭丧棒，右手打着执幡儿。恩子继承他的衣钵。恩子是技艺全面的演员，另作介绍。从哭爸一点来看，南方老牌滑稽王无能是学孙丑子的。扩大来看，相声滑稽是同源的。

穷不怕原名朱少文，庚子时约七十岁。咸丰是一八五一年到一八六二年，同治是一八六二年到一八七五年。他应是咸丰时人。京剧丑角出身，演架子花脸。相传武剧《十八拿》出于他之手。《天桥》一书说他是汉军旗人，居地安门外毡子房。后入蒙古罗王府，徒弟有小范、小贵。《天桥杂咏》则说徒弟叫贫有本。穷不怕写有多种太平歌词，以唱为主。表演方式是先用沙撒一幅对联："画上荷花和尚画，书临汉字翰林书"，然后是"信口诙谐一老翁，招财进宝唱尤工，频敲竹板蹲身唱，谁道斯人不怕穷。"（杨景卿《天桥杂咏》）他被说成"满腹文章"，拿的竹板有"满腹文章穷不怕，五车书史落地贫"的字样。张次溪说他写的字清超有致。

小范能演生旦净丑，与英杰兰连雨卿组班。

穷不怕表演节目有老倭国斗法、乾隆打江南围、保镖、过新年、黄鹤楼、堆儿兵做梦，太平歌词《十八黑》、千字文、大实话、睡梦长、五行八卦、天上下雨、庄公打鸟、天为宝盖，宝玉自叹等。

艺人们以为从咸丰到光绪，可分为三支。穷不怕一支有孙丑子、醋溺膏（处妙高）韩麻子（鸭儿黄）、盆秃子等，稍后有百鸟张（张昆山）、人人乐等。大多唱滑稽京戏，处妙高传老万人迷。

第二支可以阿刺二为代表。阿又叫阿彦涛，传恩子。恩子同治时叫恩绪，光绪时避讳改恩培，是马三立外祖父。马三立父马德禄，叫小恩子，师事一撮毛春子。恩子徒弟中知名的有裕德隆、焦德海、周德山（周蛤蟆）等。这通常被叫做德字辈，如赵蔼如的师父，原叫卢伯三，改名卢德俊。

第三支较晚起，以沈春和为代表，传高氏父子高文元与

高德明等，后来多在东北一带活动。

侯宝林曾说穷不怕带有四个徒弟：富有根、徐有禄、穷有本、范有缘（当即小范）。

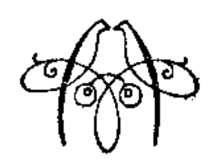
如果换一种说法，把明末的郭猫儿算第一代，我以为可以这样介绍：

郭猫儿受过锦的影响，发展了象声戏，明末的扬州、松江、北京有一批隔壁戏艺人，四川也有另外一支。本世纪三十年代，孤血为张笑侠的《相声集》写序诗时，还把他作为相声艺人的代表："书生哺只如鸾哕，惭与东轩记郭猫"。松江还影响了杭州。

嘉庆时在南京孔庙演出的可算第二代，与石玉昆、随缘乐同期的可算第三代，穷不怕、张三禄等可算第四代。

这是八旗子弟为非作歹，声色犬马的时期，是北马南滩、八角鼓，子弟书、弹词的时期。"今有相声伎，以一人做十余人辨捷，而音不少杂。"（乾隆时翟灏《通俗篇·相声条》）苏州这时也已经有隔壁戏，但给弹词盖住了。三百年的弹词方兴未艾，苏州的王周士以柳敬亭接班人的地位，"以说书游公卿间……调笑惯倚侯王酒，妙拨鹍弦擅说书"。（赵瓯北《赠说书紫髯髯》）与"说词话间戏谑"（《双莺传》）的柳敬亭是同行。同时期的浦淋、叶勇复、王建明、顾翰章、郑（邹）必显、龚午亭、胡小二等，都能说能唱，兼擅口技。"惯持滑稽一尺口，酣嬉每逐屠沽博，调笑惯倚侯王酒……故事荒唐出乌有，优孟能令故相生，淳于解却强兵走。有时即席嘲座客，自演俚词弹脱手。张打油诗岂必工、胡钉铰句不嫌苟。但闻喷饭轰满堂，……唇舌公卿固罕偶。君不见，石野猪，张浪狗，绝伎俳优待至尊，……姓氏漫同幡绰黄，诙谐聊同敬亭柳"。（《赠紫髯髯》）

这段具体详细生动的介绍是赵翼对曲艺史的贡献，他把说唱串在一起，为主张词文词话，自唐、宋、金、元、明、清不绝如缕的同志打了气。我国的曲艺史，唱是普遍的，长期的，而说是个别的，近代的。清初的相声象二、三、八月乱穿衣，还偶然披上杂剧的外衣。这也就是李斗说的“评话盛于江南”的真实含义。他的“评话”，包括弹词与相声。



（二十七） 小万人迷师生

老万人迷孙子叫万人迷，传授过张寿臣。万以说单口为主，他能说四十来段作品，包括对口、群活。如相面、扒马褂、训徒、古董王、日遭三险、杨林标、麦子地、贾行家、张广太、硕二爷跑车、三近视、山东人斗法、五人义、醋点灯、粥挑子、送妆、拉洋片、对对子、交租子、别扭上学、卖对子、灯谜、酒令、羊上树、牛头轿、绕口令、大审案、四字联音、梦中婚、八十冽、窦公训女、洪洋洞、黄鹤楼、耍猴、三节会、猪吃豆腐、讲三字经、老老年等。

老万人迷也是相声艺人，比老云里飞早，当是石玉昆、黄辅臣（唱双簧）前后的人。

陈笑暇介绍万人迷与张寿臣合作，为张捧哏，是一个严肃、忠实于艺术事业的人。在他之前，再介绍几位相声红艺人。

韩麻子，别号鸭儿黄（广），说单口为主。节目有琢二爷跑车，估董糊驴，刘罗锅子私访等。死于光绪二十五年。

老云里飞，原名庆有轩，清旗人，原学京戏。子白宝山，名毕来凤，也叫天桥云里飞，传授过侯宝林，人们有“不听云里飞的玩艺，象一辈子没吃过白面儿”的说法。他的歇后语妇孺皆知，能说《西游》。

百鸟张，原名张昆山。演出方式也用白土子洒字。以《醉鬼回家》与《五子闹学》出名。曾自夸会飞的都能学。

“学来禽语韵低昂，都下传呼百鸟张，最是柳阴酣醉后，一声宛转叫莺黄。”（杨静亭《都门杂咏》，接近他的还有瞪眼玉子、粉字颜，都用白沙撒字。

人人乐，以口技为主，帐外学飞禽走兽，帐内学男妇老幼聚谈。节目有《五子闹学》、《合家欢乐》、《姐夫戏小姨》等。（以上材料多采用《人民首都——天桥》一书）从口技过渡到创作完整的说唱作品，用张次溪的话来说，就是从暗相声过渡到明相声，而口技本身也从单纯的学叫声过渡到有故事情节的历时颇长的戏剧性作品："新学者如《五子闹学》，能学出五、六人之语言；又如《合家欢乐》，能学出男女老幼小孩之音；再如醉鬼归家、夫妻吵嘴皆能形容。……更有推水车、轧狗、赶叫驴等艺。”（《人民首都天桥》）

口技表演不一定有遮有盖，如《清稗类钞》介绍什刹海百鸟张在窗外表演，《都市丛谈》也有“当面学说、不遮不盖”的话。上述宋代的相声就是明相声。穷不怕“随口学唱词曲货声”，（蔡省吾《文武杂剧》）也是明相声。

我们可以看到，严格说来，光绪以后才是现代相声的初创时期。现代相声史的第一页是小万人迷师生。这种狭义的理解反而是不合情理的，是抽刀断水的做法。

看来，相声到上世纪末，负盛名的有醋溺膏、穷不怕、孙丑子、百鸟张、人人乐与阿二。

“辫子低盘手插腰，开言四座笑声招，莫因流口讥生意，社会人情胜笔描。江湖阿二旧知名，矮凳高棚说相声，最好一场虚子论，挣钱只赖捧旗兵”。（《江湖丛谈》）《虚子论》当是脍炙人口的作品。这位阿二会不会就是阿刺二呢？

在1931年出版的《张笑侠相声集》中介绍一批艺人，有阿刺儿，穷不怕、张麻子、周蛤蟆、吉三无、韩麻子、刘德志、张傻子、高德明、绪德贵、汤瞎子、尹麻子、于俊坡、常宝臣、陈大脑袋、郭启儒、焦少海、张寿臣、常连安、小蘑菇等。

解放前的相声史大约尽于此矣。我想作这样的归纳：

①尽管清初的康熙做过点事，总的说来异族的统治是残暴的。相声除弄点隔壁戏外，对时代保持沉默。这个"隔壁戏"真有点隔岸观火。这时期整个曲艺并不扣紧时代的脉博，曲艺品种如雨后春笋，乾隆以前，出了一批影响全国的名艺人。

②说的艺术虽有了柳敬亭等人的提倡，但由于柳敬亭本人处于唱到说的过渡阶段，优势仍在于唱。相声也不例外，"频敲竹板蹲身唱。"蹲身唱是多么不舒服，蹲着，是因为三座大山压着，雅片、慈禧、官僚资本压着。这阶段的相声艺人或者在清王府的屋檐下，或者在落子馆的屋檐下卖艺。

③穷不怕是一批名艺人中的一个。他的影响被估计过高了。在艺人中，他属于文化较高、为清代权贵所赏识的人。他留下的作品大都散失。从留下的作品看，滑稽诙谐多于讽刺。他的《字象》是有讽刺的，当属于进王府前的作品。

④有一些从统治者的束缚中解放出来，或终身未进王府的野呵艺人，他们不说长篇，如大金牙的拉洋片，大兵黄的卖糖。他们常信口雌黄，象杭州的滑稽老艺人杜宝林。北方相声受京戏的影响也许相当于南方近代滑稽受文明戏的影响。

⑤《大人来了》是揭露清廷大官僚的富有教育意义的作品，我们分析传统相声三百段左右的作品，较难考证清代的

具体作品。相声艺人出身于底层，他们与劳动人民心连心，即使有些人进入王府，还不能说他们属于统治阶级，就万人迷师生而论，他们是受压迫者，特别是张寿臣，在民国时期与解放以后表现都是不错的。

⑥“不薄讽刺重艺术”是解放前相声的总的特点。解放前的相声逗乐有余，寓教不足，远不能与解放后的相声相比。但相声艺人的心向着人民，做好推陈出新工作，相声前途如锦。



（二十八）　曲坛代有才人出

相声的里程碑上留着一批名艺人的名字，张寿臣是一个。

他不是声名显赫的一位。解放前，相声的优势从北京移到天津，不进天津，不算登堂入室。这种优势是与他的名字联在一起的。

二十年代，他当了万人迷的合作者。那时候，曲艺仍在刘宝全的余荫下与京剧争一席之地。万人迷虽然也是曲艺世家出身，他不象云里飞那样鲜活直跳，张寿臣的父亲张诚甫说评书，张寿臣从小默默地看着这一切。他跟父亲学的是评书，不会走云里飞的路。他的性格也不允许他走这一条路。我常把他与南方的江笑笑相比：他们都在二十年代显露头角；三十年代蜚声曲坛；都培养了一批有影响的接班人；都留下了这一行业中最多的作品；都是一个流派的创造者与代表者。然而他们的风格是不同的。他的道路比江笑笑艰难，他给听众的震动更为深沉。江笑笑的文化程度高，活动能力比他强，然而我觉得江笑笑的成就不如他。

这也许一半是新社会给他的帮助与报答。他为新社会工作了十多年，通过学习与亲身的体验，他把自己全部的经验献给了人民，给了同行，他真心真意地热爱新社会。

张寿臣（1898—1970）北京人，出身于曲艺世家。这个跨越了新旧时代的相声名家，自幼先后经焦德海、李德扬

（万人迷）的传授，以说口赢得了听众的尊敬，同行称赞他为“相声大王”。单口是他的拿手，解放后整理出版了他的《单口相声选》，为传统相声作品的推陈出新提供了范本。他象他的前辈与古代的同行，身兼百艺，他对曲艺的形式差不多都熟悉。1958年出版的《相声论丛》有他对同行后辈的经验传授，他谈到垫话时津津有味地介绍如何把评书、大鼓、单弦等同台节目引过来，这不是外行所能做到的。他也擅长太平歌词。

他的代表作很不少，有《日遭三险》、《巧嘴媒婆》、《娃娃哥哥》、《五人义》、《假行家》、《杨林标》、《麦子地》等。最著名的是《小神仙》。这节目使听众应接不暇地面临一幅幅浮世绘：北京哈德门花市大街的摊儿、伞、墨、一碗凉水；捧百年宜兴茶壶的老头、火气旺盛的小伙子等等。有一段情节是：老头子的茶壶烫着了小伙子，老头子话又说得不好听，眼看要打架。相面的能说得小伙子给老头子赔礼、作揖，又让老头子照顾相面生意。张寿臣就编得这么有趣。

“这小伙子，怎么这么楞啊？往壶上碰，这壶摔了哪儿找去？这是我爸爸的东西，在我手里就顶五十多年。”

“哎，老梆子，我这胳膊没有你这壶值钱怎么着？”

“那是呀，你这胳膊烫坏了我给你治得好，我这壶摔了哪儿找去？没有这年候儿，有这年候儿没有这东西！”

这样漂亮的对话，也许只有老舍能写。而老舍正是一个相声迷。

尤其是小伙子的那句话，一共只有十八个字，但他的满腔怒火全出来了。

《小神仙》的结构也最完整，它把许多互不相关的人与

事巧妙的连接在一起，用人物的心理状态作为线索，把自己对社会的细致观察天衣无缝地编织在作品中，表演时叙述与摹拟各异，语气与神态逼真，说笑话与说评书相结合。全篇贯穿了硬包袱，充满了生活实感与诗意的夸张。他凭声音来化装；用眼神、手面与表演的节奏感来区别各种人物，他的表演使作品在二度创造中更加锦上添花。他主张诙谐与庄重相结合；既要严肃的对待台词，但也十分讲究现挂，随机应变处理垫话，自然和谐的进入正话儿。他认为逗哏的虽然为主，但没有捧哏的铺垫，同样无从施展。总之，在他的相声艺术观中充满了辩证统一的学问：铺垫的多与少，说口的正与歪，语气的沉与轻，感情的强与淡，不同的内容或形式有不同的表现手法。

与张寿臣同时的相声名家，尚有北京天桥的云里飞、赵霭如、常连安、马三立、郭启儒、焦少海、汤金城、常宝臣、高德明等。

承前启后、继往开来，如果说张寿臣这一辈相声艺术家在解放后由于接受了革命思想，着重在相声艺术的继承与推陈做出了贡献的话，那么到了侯宝林、常宝堃等这一辈则着重为相声艺术的发展与创新开辟了新的里程。

张寿臣七岁时即随父学艺，十二岁父去世，正式拜焦德海为师。廿五岁起，与万人迷合作，互为捧逗，廿九岁与陶湘茹合作。新出版的《传统相声集》介绍了他的政治表现，他演过讽刺军阀、国民党反动统治的段子。二十年代编演的《揣骨相》，有歌颂、有讽刺，表达了他正直的性格与强烈的爱国热情；三十年代受到吉鸿昌将军的称赞。他创作的《哏政部》与自己的古体诗都反映了进步的立场与嫉恶如仇的品质。从这一系列的表现我们可以看出他解放后的先进事

迹不是偶然出现的。

侯宝林，生于1917年，他出身贫寒，三岁被生身父母送给一个厨师为养子。为了生计，十三岁拜京胡琴师周泽甫为师，学唱京剧。由于生就了一付好嗓子，生、旦、净、末、丑样样都能摹拟上口。京剧唱、念、做、打的功底倒为他从事相声艺术的说、学、逗、唱奠定了基础。后拜朱阔泉为师，改习相声。解放后，侯宝林的艺术表演才能得到了充分施展的广阔天地。他的舞台语言俏皮精粹，趣情高雅，谐而不俗，是他有志剔除旧相声语言中低级市民习气的结果。他的"逗哏"能从艺术的真实出发，真正做到了："我本无心说笑话，谁知笑话逼人来。"饱含自然谐趣之妙，而无哗众取宠之弊，提高了相声逗笑艺术的美感效果。他的表演动作稳健从容，潇洒大方，一招一式，一举一动，都善于抓住人物的本质特征，进行生动地描摹与形象地刻划，做到了简洁鲜明，神形并济。他在"唱"中独树一帜，嗓音圆润明亮，吐字准确清晰，运腔灵巧自如，委婉中见高低；铿锵处有起伏。既有动人的神韵，又有诙谐的情趣。总之，他的相声表演艺术，能使说、学、逗、唱融为一体，使声音、形体造型与内容表现、形象塑造完美统一，达到了声情并茂、维妙维肖的境地。

在长期的表演艺术实践中侯宝林逐渐形成了独具一体、自成一派，人们恰当地评他为"率"，这是从容、游刃有余的风格。

他的创作与表演实际相结合，很多传统段子在演出中经过反复锤炼，不断趋于完善，展现了新的艺术面貌。《关公战秦琼》、《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》、《捉放曹》等，这些大都是以学唱为主的"柳活儿"，成了侯派相声具

有代表性的曲目。与此同时，他在深入生活与不断的演出实践中，也创作或表演了一批反映现实生活的作品。其中象《婚姻与迷信》、《妙手成患》、《夜行记》、《杂谈〈空城计〉》等都是脍炙人口的佳作。

与侯宝林同辈的相声演员，还有刘宝瑞、孙玉奎、白全福、郭全宝、罗荣寿等。此外，相声世家常连安四子：常宝堃、常宝霖、常宝霆、常宝华是颇负盛名的。尤其是常宝堃（艺名“小蘑菇”）（1921—1951）从小随父学艺，九岁拜相声名家张寿臣为师，十七岁与赵佩如搭挡，掌握了丰富的传统曲目。擅长说、表，有着多方面的表演才能。使用文哏段子也注意刻划人物，与观众交流感情亲切自然，形成了明朗、欢快的表演风格。解放前曾创作过《牙粉袋》、《买挂票》等进步作品，解放后积极改编、创作，表演新相声。1951年抗美援朝时，参加赴朝慰问团，不幸光荣牺牲，被追认为烈士，并荣获“人民艺术家”的崇高称号。

常宝堃、侯宝林这一代相声演员为发展当代相声艺术发挥了承前启后的作用，现在还有不少活跃在相声舞台上。

刘宝瑞是张寿臣的大弟子。张寿臣收过十多位徒弟。以常宝堃与刘宝瑞影响最大，其余如康立本、冯立璋、叶利中、于世德、田立禾都在各地的岗位上为相声事业作出贡献。

刘宝瑞曾与高元钧合作过，解放前曾在南京演出，他并不象乃师以单口为主，而是单口、对口并重。他善于改编民间故事。善于从南方曲艺吸收滋养，形成比乃师较为火爆的风格，而不象张寿臣那样娓娓而谈，通过朴素而有魅力的生活画面与掷地有声的语言来征服听众。他的代表作有《君臣斗》、《日遭三险》、《知县见巡抚》、《连升三级》、《解学士》、《珍珠翡翠白玉汤》等。

（二十九） 知己知彼、推陈出新

为了进一步促进相声艺术的繁荣，使它更好地为人民服务，为社会主义服务，在一九八〇年五月份召开的相声创作座谈会上不少同志谈到：相声作品应当讽刺的是旧社会遗留下来的旧思想、旧事物，指出它们必然灭亡的命运，同时，相声创作的题材必须扩大，提高相声的艺术趣味，批判地继承传统。

我觉得为了更好地推陈出新，我们应该总结相声艺术的得失功过，知己知彼，以便发扬成绩，克服缺点。

文艺的生命在于反映生活的能力，在于与人民群众的联系，在于它的思想性与艺术性。象前面几章所谈的，相声在发展过程中，特别是解放以来，充分发挥了讽刺的特长，以火般的激情，焚毁了阻碍四化，阻碍我们国家与人民前进的绊脚石；它以自己敏锐的触角开拓广阔的题材，迅速而深刻地反映丰富复杂的生活画面，发挥了文艺尖兵的作用；它又以精湛多样的伎艺，灵活、富有适应力的形式，生动活泼的语言，赢得亿万观众的喜爱。它的声名已经远扬国外。它是这样耐看。艺术要求多姿、常新，相声显示了绚灿的色彩与出奇制胜的能力。作为雅俗共赏的艺术，它是这样深入浅出，与听众亲密无间，象希腊神话里的安泰，植根在大地，描写与人民痛痒相关的题材。象百戏艺术，它的精神力量与艺术力量反映了人民群众的智慧与才能。在漫长的艺术实践过

程中，人民熟悉它，它也熟悉人民。它常常成为我们民族文化甚至民族性格的象征。人民用极高的颂词来称赞它，似痴如醉，这一切我们是可以理解的。人们说："一群人聚如蜂拥""满街齐唱绣荷包""新闻诌出解人愿"；"可以不逛故宫，不能不逛天桥"。这是人民对作出艰苦劳动，善于表达人民意志愿望的艺术家的一种适当的报答。但它也确有旧社会庸俗的低级趣味的沾染，它的思想性与艺术性不都是很相称的。

那么我们应该怎样来估价它、鉴定它呢？

有的同志认为相声的生命在于讽刺。这似乎把相声的作用理解得狭窄了，也不符合千年来相声艺术实践的实际。有的同志把相声联上周秦时代的优谏，好象二、三千年前就有相声，而且是以说为主，说优先于唱的艺术。其实，优语不等于优谏，更不等于优艺。汇集优语录的王国维有一些模棱两可或自相矛盾的论述，但他阐明戏剧的起源还不是根据优语。同样，我们尊重优谏，但又不能以这来写相声史。

我们应该看到即使是周秦优伶艺术也不是以讽刺为主的，否则我们怎样来解释从周秦古籍到近人著作对优伶的某些非议呢？

司马迁在《滑稽列传》中推重讽刺，他也借人之口说过："我闻楚之铁剑利而倡优拙……倡优拙则思虑远。"我们必不怪他自相矛盾，他压根儿不是谈优伶艺术，而是谈政治，他举引二位优伶一位外交家淳于髡的话是为了讽刺汉武帝的穷兵黩武，奢侈浪费。

优伶的职业是歌舞，讽谏是其余事。讽谏固有，谀语也不少，而且古代有置谏鼓、立谤木的制度。讽谏的人多着，不必优伶才进谏。一般说来，周秦以来优伶的名声，不都是

很好的。齐桓公向管仲作检讨，这种对优伶的看法有一定的代表性，也有它的片面性。下面引一些批评的材料：

“昔吾先君……不听国政，优笑在前，贤材在后，是以国家不日引，不月长。”（《国语》）同书：“今吴王淫于乐……喜优。”

“今若足下（指孟尝君），居则广厦邃房……倡优侏儒，处前迭进而谄谀。”（《说苑》）

“倡优俳笑观倚庭”。（汉史游《急就篇》。颜师古注：俳谓优之亵狎者也。）

“故其自称为赋、乃亦俳也。见视如倡，亦有悔矣。”（《文心雕龙》）

“侏儒奇伟之戏，出于古亡国之君……后代离析文义，至侮圣人之言为剧（指《三教论衡》这一类弄孔子的戏），盖在诛绝之法。”（元《优谏录》序）

“惟吾国实少良丑……大抵流为油滑……无论何剧，总以粗俗言动，博座客笑声。”（《新剧经验谈》郑正秋作）

“他们的言语大都是害多益少。”（冯沅君《古优解》）

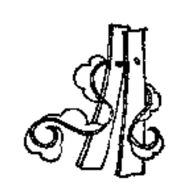
“宋人的杂扮呢，却是借装为山东河北村叟，以资笑端的，只是单纯的滑稽而已。”（李啸仓《宋元伎艺杂考》）

这里牵涉到古优、南北朝、唐宋戏、清戏的评价，不是全面的看法。它只指出宋杂剧为代表的伎艺并不专事讽刺。

现代相声以穷不怕为例，他生在国事多难之秋，留下来讽刺清廷的或接触太平天国等农民起义的作品并不多。自然，从宋到清，讽刺作品不容易留下来，相声《哏政部》、《牙粉袋》这些留下来的作品中确有讽刺。但与话本、评书等兄弟曲种比较起来，相声因为必须照顾笑料，篇幅又短，讽刺作品相对地是不算多的，它带有明显的伎艺性。

相声艺术出现了说的不如唱的，唱的不如闹的这种情况，这也许是过于照顾了伎艺性的缘故，忽视了思想性；也可能是没有得到作家的足够的支持，较长时期偏废了某种文学性强的形式。相声的各种形式的容量，反映生活的能力是不平衡的。贯口类、子母哏、文人哏的文学性，以及在锻炼语言方面的努力是赶不上某些单口相声的。

如果这种估计是符合实际情况的，我们应该在寓教于乐的两条战线上作战，知功知过，推陈出新，我们将克服思想性与艺术性不平衡的缺点，抹去旧相声的可能存在的污泥，使明珠更加鲜艳。



（三十） 形式、风格、语言

解放后，阐述相声形式的文章已经很不少，这里不想花太多的篇幅再作介绍。相声是行话较多的曲种，这反映了它根深叶茂、经验丰富的特点。

一般把相声分作单口、对口与群活，近年来有人提出叙事型、批讲型、争辩型（子母哏）文章型（文人哏），贯口型、摹拟型、酒令型、短剧型等，可作进一步讨论的参考。

过犹不及，我们防备繁琐的守株待兔的做法，防备把表演经验当作创作法则。人们重视相声结构的特殊性、它的垫话、包袱与攒底；它的选择题材，锻炼语言与招笑技巧；个人、双人与多人的表演特点等。捧逗的分工合作提供了一些程式语言，有助于结构的紧凑。群活《扒马褂》也显示了自己选择题材的特点，为了使三人不致冷落，使观众的注意力既投射到说话的一文，又照顾到不说话的二人，群活选择比较重大的新鲜的情节，组织比较大的悬念，运用更多的手法与辅助手段。

相声艺人在长期的艺术实践中形成了风格流派。有的专说单口，有的说逗与学唱，单口与对口面面俱到；有的以说逗胜，有的以学唱胜；有的讲究率，有的讲究怪；（这是观众给侯宝林与马三立的不同评语）有的薄皮厚使（比较含蓄、深沉），有的厚皮使薄（比较火爆，明朗）。艺人们的艺术道路是不同的，他们从道儿活（评书）、柾（莲花落）、彩（戏法）、挂（武术）中吸取滋养，这对他们表演风格的

形成都有影响。

深爱相声的老舍把相声分成贯活、口技、书史与逗笑四类，这代表他对相声的鉴定。这里的逗笑包括学唱。这种分法多少反映出传统相声以逗为主带有伎艺性的状况。

如果这种鉴定是符合实际的，这就给了我们推陈出新的任务与目标：加强它的思想性，创造新节目，总结传统相声寓教于乐的经验。本来我国丑角艺术就有见缝插针的特点，在适当时刻作出评价，这种吉光片羽的政治作用与认识作用无疑是很宝贵的。传统相声发展了插科打诨的方式，我们看到在传统相声作品中既有《关公战秦琼》式的抓住一点，以夸张虚拟的手法，淋漓尽致地讽刺剥削阶级的愚蠢与作威作福，也有借民间故事、戏曲故事，象《连升三级》、《解学士》式的改编加工；既有《改行》式的白描故事，不加评论，也有《当行论》式的以论带景、以论带事的格局。这种辛辣的讽刺以各种方式表现在《开粥厂》、《麦子地》、《怯跟班》、《无鬼论》等作品中，说明逗笑与思想性不是对立的。相声的表现手法也不是单一的，它的现实主义精神与浪漫主义手法也不是对立的。它可以想入非非，上天下地，谈神说鬼，而更多的是借用民间故事，推陈出新。这些都与它植根在人民群众之中的特点分不开。而在讽刺后面，站着威武不屈的评说者的正面形象。

某些反映内部矛盾的作品更带有认识作用，张寿臣等人的作品对各种社会相作了入木三分的刻划，可说是生活教科书，如《化腊扦》、《小神仙》、《上饭馆》、《巧嘴媒婆》、《看财奴》、《赌论》、《三棒鼓》等。那些以幽默的态度对不良作风加以揶揄的作品如《扒马褂》、《日遭三险》、《三近视》、《熬柿子》，也都有潜移默化开发智慧的能力；某些以逗

笑为主的作品经过整理后，有的托出了历史背景，有的描写了人物性格，有的阐释了传统形式，呈现了多姿多采的健康趣味，给人以美感的享受。

天津有好几对相声世家：马德禄，马三立；常连安，常氏兄弟（宝堃、宝霖、宝霆、宝华），郭瑞林、郭荣起。张寿臣也出身于曲艺世家，老一辈中马德禄、高德明都如此。

分析相声的艺术性自然不能不提到语言。老舍曾一再强调这一点。我们可以比较笑话与相声的语言，看出相声艺人付出了多大的劳动。唐代有一位叫永新的，歌声压众，凭着大喉咙；相声艺人靠的是风趣、形象、有表现力的语言。我们看：

"这两天天儿热……是木头不能坐，锡的幌子太阳地里挂着，都叫太阳给晒扁啦，往下掉锡珠儿……。要是冷……耳朵冻木啦，一扒啦就掉。唾口吐沫掉地下摔两瓣儿，街上见熟人不敢拉手儿。一拉手儿，两只手冻一块儿啦，过年开春儿化了冻再松手。"（《娃娃哥哥》）

"比方你要知道谁输谁赢，看钱是看不出来的。要看脸色：……输钱的呀，脸也红啦，脖子也粗啦，抬头纹也开啦，大眼犄角也散啦，嘴里出入气也不均匀啦……别唱啦，你唱得这么好，我怎么没看见你上过一次台呀？……你端（痰盂）近点儿，那么远我够得着吗！我又没有练过气功。"（《赌论》）

真是俯拾皆是。人们说我国小说不善于写心理活动。相声里却有的是绘声绘影的心理描写。

最后，提一下传统相声的来源。

一，贯口：从六朝的数名诗、唐代的嵌镶、宋代的打略拴搐、数板到元杂剧的贯口片段。这类伎艺艺术渊源是很早

的。如洋药方、戏迷药方、菜单子、地理图。文人哏相声中其他作品也可以在古代行令、合生中找到来源。娱乐性的段子内容改动较少，来源都较早。子母哏在唐俗赋、笑话中都有。

二，自笑话改编的有金蛤蟆、三近视、读祭文、赞马诗、假斯文、贾行家、扒马褂、巧嘴媒婆。我们发现不作加工的拼凑几只笑话，常使听众感到不和谐，不可信。这是值得探讨的问题。

三，由评话摘选改编的有山东人斗法、江南围、硕二爷、古董王（包括买鸡蛋、砂锅、糊驴、买粘靴、上便所）。

四，由玩笑小戏改编的有连升三级、老黄请医、一匹布、打城隍。

五，由民间故事改编的有大师兄闹衙门（义和团故事：托塔李天王）、飞笔点太原、黄半仙、韩复榘讲演。

六，由歪讲歪批史书发展而来的有批四书、批说话、批三国、批三字经、批百家姓、批生意。

七，由学唱发展而来的有柳活儿一类，大约三十多只，如改行、关公战秦琼。

八，由问答体发展而来的争辩型相声有三十只，如铃铛谱、五红图。

九，文字游戏类有天王庙、打灯谜、对对联、卖春联、八大吉祥、四字同头、一字一象、找五子。这或是"逗"的正宗，是合生的余绪。

十，由滑稽表演改编的有学四相、规矩论、怯讲演、怯卖菜、怯剃头。纯粹用方言的叫倒口活。

十一，由太平歌词改编的有饽饽阵、唱两人、矬大姐、打黄狼、高大姐、韩信算卦、黑大姐、劝人方、世态炎凉。《人民首都——天桥》一书中留有穷不怕的几段太平歌词。

十二，由戏法说口改编的有俏皮话、反正话。戏法说口也是一个饶有兴味的专题。

十三，由练把式改编的有大保镖。

传统相声曲目附后。



（三十一） 传统相声曲目

（一）单口

① 八大棍儿（长篇）

刘庸参皇上（满汉斗）

马寿出世

宋金刚押宝

解学士

康熙私访月明楼

塑二爷跑车

张广泰回家

大小九头案

② 小溜轴儿（短篇）

熬柿子

大师兄闹衙

读祭文

范家店

飞笔点太原

古董王

胡涂县官

黄半仙

化蜡签儿

贾行家

开殃榜

连升三级

抢弦子

买猪肝

买父肉

卖西瓜

麦子地

骗剃头挑

巧嘴媒婆

怯跟班

怯教书

求一毛

日遭三险（三性人、爱便宜）

三瘸婿

三近视

山东斗法

邵康杰测字

圣贤愁（拆字）

属牛

借火儿
酒迷
五人义
相面
小神仙（丢驴吃药）
学徒
杨林标（三字同旁）
天王庙
娃娃哥哥
姚家井
珍珠翡翠白玉汤
知县见巡抚
贼鬼夺刀
贼说话

（二）对口相声

① 贯口眼
八扇屏
白事会（大出殡）
菜单子
揣骨相
打白狼（南征梦）
大保镖（窝瓜镖）
地理图
夸住宅
开粥厂（三节会）
口吐莲花（变戏法）
卖五器
文章会
窝头论
五百出戏名
西江月
白字会
摆摊
剥兔皮
测字
层层见喜
猜字
嘲当行
财迷还家
吃西瓜
吃元宵（周游列国）
醋点灯
打牌论
打砂锅
大相面（孤独一枝）
打油诗
倒扎门

戏迷药方
洋药方
② 一头沉
八猫图
拔牙（生意经）
白吃
官衣贺喜
韩复榘讲演
和尚偷斧子
红事会
妓女打电话
祭灶王
家庭会
交租子
揭瓦
南北话
闹学
女招待（上饭馆）
扛刀子
嗑巴会
哭当票
哭碟子
哭笑论
练武术
六寸
吕林炎圭
麻刀饺子
第一针
豆付堂会（找堂会）
赌论
断弦
儿子迷
缝绽
批《四书》
怯讲演
怯进京
怯拉车
怯卖菜
怯剃头
怯转文
怯洗澡
请客
劝架
四喜丸子（二龙吐须）
山西家信
送妆
书迷
书迷闹洞房
醉酒
抬杠铺
弹棉花
掏沟
天文学
托妻献子

卖棺材
梦中婚
爬山虎
跑海
跑腿子
批连书
批生意
批说书
学蒙语
学英语
一字诗
庸医（望闻问切）
造厨
③安南舞
八大吉祥
拆十字
打灯迷
大娶亲
大上寿
颠倒话
对春（对对子）
反七口
大相面
反正话
家堂会
家堂令
酒令
歪批《百家姓》
歪批《三字经》
歪批《三国》
武松打虎
小买卖论
戏老师
学话剧
学叫唤
粥挑子
朱夫子
主客问答（再来再来）
赞马诗
字相
铃当谱（蛤蟆鼓）
六口人
论捧逗（争哏）
俏皮话
绕口令
拴娃娃
双字意
世态炎凉
挑春（卖对子）
五红图
五行诗
学四省
学四相
影迷离婚

老老年
④改行
白蛇传（洋片）
窦公训女
汾河湾
关公战秦琼
黄鹤楼
洪洋洞
空城计（站门）
拉洋片
忘词儿
渭水河
文昭关
武坠子
戏迷游街
戏剧与方言
戏剧杂谈
学评剧（三棒鼓）
字意
罗成戏貂婵
卖（挂票）
卖布头
卖估衣
卖马
闹公堂
铡美案
山东二簧
树没叶（干枝子）
学梆子
学大鼓
学电台
阳平关
羊上树
捉放曹
珍珠衫
杂谈空城计

（三）群活儿

扒马褂
拜山
大审谜洪
法国寺
反七口（代腻缝）
干枝子（代腻缝）
起霸
抢三本
切糕架子
三三八扇屏
四辈
四字联音

金刚腿（四条腿）	文训徒
酒令（代腻缝）	武训徒
牛头桥（代腻缝）	找五子

（四） 太平歌词

饽饽阵	韩信算卦
唱面人	黑大姐
矬大姐	劝人方
打黄狼	十字
高大姐	鹬蚌相争



（三十二） 单口相声与包袱

在五十年代，曲艺内部通讯介绍了讨论相声结构与包袱的文章，上海文化出版社也编辑与出版了《相声论丛》。从那时起，相声结构与包袱的问题存在着某些分歧的看法。

如何分析包袱这牵涉到相声美学的探讨。在国外，笑，动员了美学家、心理学家，生理学家与作家，大家都自告奋勇地参加探索笑的秘密的长征。

“滑稽的事物是某种错误或丑陋，不致引起痛苦或伤害。……喜剧总是摹仿比今天的人坏的人。”（《诗学》）

“本质与现象之间以及目的与手段之间每一差异，都是滑稽可笑的，因为由于这种矛盾，现象全被取消，而目的在实现时成为笑柄”。（黑格尔《美学》）他们都不谈歌颂的笑，而且认为好人好事不是喜剧的事。欧洲一些企图在生理与心理方面对笑作出解释的人，也对阿里斯多德的话作了新的解释，他们认为好人入迷也是一种错误、不正常、出人意外，如果这种入迷不太严重，或虽象唐吉诃德那么严重，但人们认为这种矛盾是事过境迁，不足为害，则仍然属于不严重。有了这种心理上的制约，或者说脑神经的制约、过滤与批准，人们笑了。其实我们还可以从心理生理以外的渠道，例如社会学的渠道来解释笑。更广泛地塑造喜剧性格、情节与选择题材、运用唯物主义的反映论多角度的来解释这条原则：不正常、不严重。

相声与其他艺人这样解释：用包袱包着矛盾与不正常，以便引起意外效果，抖开来是不严重的“反常”，人们就笑了。换句话说，包着的不是想好的俏皮话，而是可笑的事。您写相声，不是存些俏皮话的包袱等着，而是在生活中发见可笑的事。

本节就是想用单口相声的例子引证这个“包袱论”。

为什么看中单口呢？一、人们疏忽了它，写单口太少了。知难而退吧，不容易逗人笑，所谓：“说的不如唱的，唱的不如闹的。”二、单口是实的，真功夫。您没有可笑的人与事，听众不会笑。三、单口容易说清楚喜剧结构的道理，也容易看出相声几种形式的特点。对口更重技艺与借景打诨。

单口是困难点，对口多一个人好办事，一搭一挡，容易迅速展开矛盾，说溜了嘴有人给拉回来，真不行还可以讨点便宜，做点滑稽动作。一个人乱说乱动就勉强了。过去也这样，杂嘲可以一个人，杂扮就得至少两人。

下面想分几点来谈：

一、从相声几种形式的比较中来看单口

单口相声和民间故事、评书之间有一些关系，如要比较它们的异同，就要说很多话，简单的比较是较难解决问题的。因为它们是截然不同的艺术形式，各有各的来源，各有各的发展道路和方向。

民间故事中有幽默讽刺的部分，这就是一般短小的笑话，例如呆女婿的故事，也是以讽刺、滑稽为主的。这和单口相声就比较接近，因为相声作品中从说笑话发展起来的很不少。但由于单口相声上台演出，需要维持一定的时间，一则短小的笑话就不够，因而艺人们就设法把老笑话拉长。

拉长的方法有多种，一种是加垫话，或者加在正话部分，这所加的部分有取自生活的，一般说这是上着，生活经验丰富的艺人在这种地方显出现抓笑料与旁征博引的本领。但也有仍取自笑话的，或把三只笑话并成一篇单口相声，这例子在南方滑稽艺人江笑笑的段子中很常见。江笑笑和很多相声艺人一样，他是个笑话通。也有单把一只笑话拉长的，如“三近视”等，原是老笑话，相声艺人增加一些细节描写，说得生动些，可说是一种艺术加工。在这种情况下，单口相声与笑话故事就只有繁简的不同。有的同志表演或写作笑话常加入主观评断、联想、比喻的部分，他们借笑话的酒杯浇自己的块垒，借古讽今，指桑骂槐，这些地方和单口相声的叙述方法就更接近。我们看江盈科的雪涛小说，赵南星的笑赞，就可以证明。一般说来，一个好的笑话讲述者总不限于事实的冷淡平板的介绍，总有加工；单口相声的听众多，为了适应各种听众，这种加工就更需要。有这种加工和没有这种加工是很不同的。笑话是写给人看的，讲的笑话是一只小故事，形象与情节都较单薄。而单口相声是演给人看的，学、说、逗、唱多种伎艺都能“为我所用”。我们看传统单口相声，一般的都能在叙述性的描写中加强了戏剧性、例如《小神仙》，它着意描写了哈德门外花市大街的人来人往，出歪点儿骂人把观众稳住。接着写打架。“不是我们不瞧你相面的，我们瞧打架的去”，打架是算命的大敌。这就是利用戏剧冲突与悬念来加强表演成分。我们如果把这节目与其他写看相、算命的段子加以比较，就可以看出张寿臣的创造力。这段子象一场电影。它的结构方法包括小说的、戏剧的、心理的多种结构。《连升三级》、《化蜡千》也是如此，这些段子之所以能够改编为戏剧，正是由于它本身存在着戏剧性。

归纳起来，为了使话儿说得有滋味，能够在台上不冷落，艺人们从以下几个方面进行加工：①放手写时、地、人、事。即增加形象性，使故事活灵活现，引人入胜；②多种结构，量体裁衣。如《日遭三险》、《连升三级》、《珍珠翡翠白玉汤》、《解学士》、《巧嘴媒婆》等段子，本身具有吸引人的情节，只要丰富细节就可以了。《赌论》、《当行论》、《小神仙》、《熬柿子》、《扛刀子》等段子本身没有连贯的情节，则夹叙夹议、加评加料、增加知识性、趣味性，假事真说，给听众制造象煞有介事的幻觉。这里面，《赌论》也是较突出的，这种议论型的段子容易流为说教，加工者却穿插了戏剧冲突，加强了绘声绘影的文学描写。这些加工能够把假事说真、说活。自然不同文艺形式处理真实感的方法是不同的。如以《买行家》为例，把“砂仁”误会为三人，在笑话中很自然，搬上舞台，听众如没思想准备，就要借助于表演动作、反复交代，才能有效果。

评书和单口相声的不同也很难用几句话来交代。评书与单口相声在结构上也有很大不同，但用叙中带评这样一点来说明这种不同，似还不够妥当。我们很难把叙中带评与一般评语截然分开，相声历来有所谓批、评的手法，对口相声中的批一般是较短的。也有较长的，如“一贯道”：

甲：（说）这老太太一天到晚甚么事都不做，就知道烧香念佛，崇拜偶象。她所谓崇拜偶象，都没根没脉！

乙：怎么？

甲：（批）一位是王大圣人，一位是老母，这两位神仙都是仿造，连捏造的资格都不够。

乙：什么叫仿造呀？

甲：（批）在过去有一部小说，叫杨家将，又名三下南唐，是杨文虎征南的故事。杨文虎有一个敌人，叫红飞老道，能耐很好，所有杨家的人都打不过他。编书的编到这里，没词了。怎么办呀？就捏造两位神仙，一位是王禅老祖，一位是梨山圣母。据编书的说……完全是编书的的捏造……一般老太太们，很喜欢听这部书，并且对于王禅老祖、梨山圣母，这老公母两（包袱）印象特别深。

单口中的评却往往并不短。如“赌论”中谈到赌，“庸医”中谈到医生这一行业，“小神仙”与“娃娃哥哥”中谈到迷信等等，有时要放下故事的叙述来一段评。

评书的评，一般是客观的，单口的评，可能带有更多主观色彩。但“噱是书中宝”，说评书的也常说反话，俏皮话，向相声的评靠拢；而说单口，为了制造真实性的幻觉，也有客观的评述。如《当行论》、《赌论》等作品所提供的。

评书与单口相声结构上的区别主要是由两种艺术体裁的特点所决定的。相声是笑的艺术，它不能平铺直叙，不能一开头按照常例的把人、事、时、地等一一交代清楚，它要制造出人意外的效果，这就是通常说的要做“包袱”，特别是开头与结尾，单口相声与对口一样，都要出奇制胜，使听众“迅雷不及掩口。”

我觉得较好的办法是在相声各类形式中比较，让单口和对口比较。

第一，单口相声更接近于说笑话的形式，更灵巧、简便，叙述方式更自由，引证与讲解时变化可以更大。对口中

的两人因为扮演了某一角色，就受这角色身分等条件的限制，例如扮医生的不能乱扯到打铁。单口相声却可以。它自由地从各方面吸取例子来说明主题，象海绵在空气里吸取水分那样，先举了医生的例子，紧跟着也可以举打铁的例子。如“当行论”写旧社会做生意骗人，举了好几种职业的例子，先说到水果店，再而点心铺，再而绸缎店，最后才说到当铺。它的选材范围也因此可以更广泛些。

对口相声不但受扮演身分的限制，也受对手的限制，“逗哏”的话是对“捧哏”而不是对观众说的，它必须注意对方的反映。这样说并不是指对口不利条件更多，每种形式都有自己的有利与不利条件。

其次，单口相声以叙述为主，在叙述中插入角色的扮演。对口相声中也有以叙述为主的，如“请医生”：

甲：怎么前天没看见您呀？

乙：我到职工医院请医生去啦。

甲：请医生！您家谁病了？

乙：哪儿，我爱人生小孩了。

甲：啊！这可是一场大喜。

乙：受了一场大气。……

下面接着叙述医生种种落后思想表现。

但更多的情况是艺人直接作为作品中的主角而出现。如“开会迷”指明甲、乙的身份。“飞油壶”也如此，如：

甲：真格的，怎么这些天老没见你啦？

乙：别提啦，我住医院啦。

甲：您得的什么病啊？

乙：我这是老病根啦，就因为这点老毛病，使我又犯了一个错误。

接着就说出自己犯错误的事实经过。

这种直接扮演主角的情况有好处，对口的两个人物可以互相影响，可以更多地扮演动作，更快地展开剧情，不必象单口相声要把事情从头说起。可以看出来，对口相声比之单口带有更多的表演的成分。从对口发展到“群活”，就更接近戏剧了。我们看“扒马褂”。这段子虽也有叙述交代的地方，但更多的是通过争吵，通过一次一次的扒马褂展开剧情，象一出短小的闹剧。

这种特点使得单口一开始就重视整体构思，重视情节与传奇性。而对口重伎艺、重现挂与插科打诨，重视“话”，重视语言伎巧。以伎艺（如柳活的唱，贯口的知识性）为主，以语言上的谐音等技巧活泼气氛，点缀笑料。

第三，对口中的“子母哏”用辩论展开情节，非常紧凑。单口自然不行。相声“抬杠铺”写两人抬杠，运用单口相声形式，但抬杠部分到底不多，否则一个人无论如何是无法表演。

第四，从某一角度来看，对口较容易逗笑。张寿臣老艺人在“吃西瓜”中这样说：

“不易，哪行也不易！就拿我们说相声的说呀，俩人好办，一个装傻，一个装机灵，俩人哪背道而驰，说着说着您就乐啦！实在不成啊俩人来，装不认得，这个问那个：

“贵姓啊？”

那位说：

“不敢，贱姓×。”

“我怎么不认得您呀？”

“没人给介绍。”

这是俩人。一个人不成，一个人我自己问我自己：

"我贵姓啊？我不敢，我贱姓张。我早来啦？我怎么不认得我啦？"……

这例子说明：对口的捧哏可以装傻取笑，单口就不能自我出丑，装傻。

归纳起来，可以说单口以自由胜，更灵便，重视传奇性与整体构思；对口可以直接表演作品中的人物，可以迅速展开主要情节，较容易组织笑料，方式更多样，有"一头沉"，有"子母哏"。对口重视技艺性，以插科打诨与语言技巧作为点缀。

二、单口相声是应该（事实也是）讲究故事性，丰富的情节，生动的人物的；应该讲究在情景的坚实基础上描写人物和主题

一切艺术形式都不可能不讲究形象性，一则寓言也不例外。相声事实上也讲究故事性，情节、人物与写情写景，我们可以随手举很多的例子："连升三级"是写张好古骗得功名的故事；"小神仙"写星相家胡弄人的故事；"娃娃哥哥"是写道士骗钱的故事；"珍珠白玉翡翠汤"写朱元璋想重尝乞丐饭的故事；……这些都是故事性很强的段子。至于大笑话，如"满汉斗"，就更是有头有尾的好故事；故事性是单口相声的优点而不是无关紧要的东西。情节的单薄也就是人物的单薄，好的相声总要有突出的人物刻划。"买猴儿"写了马大哈这人物，这里有"把猴牌错写成猴"的故事，没有这故事，也就没有马大哈这叫人难忘的形象。这个作品决不是一二句俏皮话好笑，象"包袱"说所解释的：抖包袱把笑料抖出来了。我们试回想听"买猴儿"的经验，不是常常大笑一场？象讲解买猴意义的那一段演说，不是整个一大段话都可笑？并不是抖包袱抖出来的。我们再举"娃娃哥哥"的例子：

这两天天儿热……在我小时候，那年夏天这个热呀！是木头的不能坐，锡的幌子太阳地里挂着，都叫太阳给晒扁啦，往下掉锡珠儿，白天打太阳地儿一过，"刺拉"一下子，头发都烧光了。要是冷，胡子冻冰啦，耳朵冻木啦，一扒啦就掉。唾口吐沫掉地下摔两瓣儿，街上见熟人不敢拉手儿。一拉手儿，两只手冻一块儿啦，过年开春儿化了冻再松手。要分开上茶楼弄壶热水呀往上浇！要不怎么叫"交（浇）朋友哪！"

照"包袱"说一解释，交朋友才是笑料。其实这一段我们可以从头笑到底。

因此，我们构思作品时首先得讲究整个情节的喜剧性，讲究整个故事的笑料，和这有联系的，我们来看看相声是否也有写景的？我想应该说是有的。

我们不能因为相声没有分开专门一段来写景，就说相声不讲究写景；正如不能因为相声的故事不一定是有头有尾的，就说相声没故事。短篇小说也不一定是有头有尾的，但故事性仍是有的。相声可能不孤零零地写景，但不是不写景。我们来看"赌论"的一段：

他们那打麻将不叫打麻将，那叫给电灯罚苦役，楞叫电灯熬更守夜的亮着陪他们……比方你要知道谁输谁赢，看钱是看不出来的。要看脸色：赢钱的呀，是又说又笑，又拉又唱，输钱的呀，脸也红啦，脖子也粗啦，抬头纹也开啦，大眼犄角也散啦，嘴里出入气也不均匀啦……我舅舅是输家，本来心里就烦，听见人唱——

"嘿嘿！别唱啦，你唱的这么好，我怎么没看见你上过一次台呀？"……

"嘿，连个痰盂都没有……你端近点儿，那么远我

够得着吗！我又没有练过气功”。

“嘿，看这块台布，跟地皮一个颜色，我早说洗洗、洗洗，偏不洗。十五支光的灯泡跟鬼火一样……”

“嘿，怪不得今天我和不了哪，我坐错了地方啦！坐在墙角这方啦！这房子盖的也怪，有墙角。”——那多新鲜呀，没有墙角不成啦烟筒了吗！……

“嘿，二哥！您别抽烟啦行不行？”

“哎哎，二位，您这是图什么的呀，大冷天在这里罚站。……明早晨请你吃根油条，我先给你们六分，你走行不行！……”

这一段里，人物呼之欲出，赌输了怪痰盂、台布、电灯、墙角、抽烟，旁边的观众等等。我们看见一幅清晰的图画：黄色的灯光，龌龊的台布，围着一群人，有的抽烟，有的唱戏，有两位看得出神……这里面有情有景，正因为写活了环境，人物也就突出来了。

我们还可以再举一个例子，说明相声描写形象是很细腻的。如“赞马诗”中有这样一段：

到大门以外，有人把马牵过来，大伙一看这匹马，头至尾丈二，蹄至背八尺，细蹄寸儿，大蹄碗儿，竹签见耳朵，浑身一堂紫，一根杂毛没有，就是脑门儿上有块白，这匹马上谱，叫玉顶紫花骝。

又如“财迷”中有这样一段：

甲：第一排当中间，沙发上坐着一个老头：长是够三尺三，横里倒有二尺八。

乙：呕，柿子形呀！

甲：脑袋长的跟青果差不了多少，的溜圆的耗子眼睛，蒜头的鼻子，扇风的耳朵，薄片子嘴，七根朝上，

八根朝下，十五根狗绳胡子……

乙：这是谁呀？

甲：张宗昌的爸爸。

这些描写放在评书里是并不逊色的吧！其实，好的相声，语言是十分漂亮的，这在许多地方是深刻地挖掘人物性格的结果，这些语言是性格化的。这些地方可以看出传统相声对写人物的重视。

我们承认，相声写人物不一定交代得很具体，尊姓大名，家住何方，但这不等于不写人物。前面的赌迷舅舅也没名字，但人物形象却是很鲜明的。为什么喜剧中的角色常不举名道姓？西方唯心哲学家伯格森曾说喜剧主角总是普通名词，如："悭吝人"、"伪君子"。而不是专有名词，什么"哈孟雷特"、"安娜·卡拉尼娜"。他认为喜剧是写类型，写共性，而悲剧是写个性，写独一无二的人。其实类型并不排斥个性，作家塑造人物性格的方法是多种多样的。近年来有的作家从相声中借鉴描写人物的方法，以笑、跳跃性、综合结构（多结构）与虚拟情节作为手段。这与一般小说借助细节描写有不同的用力点。

三、单口相声常能突破自身某些条件的限制

单口相声常能突破自身的限制，在叙述之外表演各种各样的人物，连叙带表，变化多端，跳跃得很厉害，很有喜剧效果。

有的相声也善于组织垫话，一开始就有笑料，就能抓住人。这些地方，最能显出单口相声的创作者与表演者的才能。

先看垫话，如"上饭馆"：

今天这段相声说的是吃。什么事都要学，唯独吃不用学。您看，小孩刚生下来三天，把奶头往他嘴里一

放，他一吭一吭的。他决不会吹——照这样：呼、呼。活不了，抽风呀！

一开头，就能使人笑。前面举过的“娃娃哥哥”“吃西瓜”二段也是一开头就能招笑的。

其次，单口相声表演人物的例子也是很多的，我们看“抬杠铺”，用单口相声的形式表演两个人辩论：

好吧，打这儿可要抬杠啦啊，咱就拿您本人抬吧！

好吧。

您是谁啊？

瘸拐儿李啊！

卖嘛的呀？

什么也不卖呀？

那么您是神仙哪——中八仙哪，中八仙背那葫芦干嘛呀？

葫芦是我的一个宝贝呀！

您这葫芦里头是什么呀？

丹哪，金丹哪。

炼它干嘛？

干嘛？这金丹能起死回生啊，死人吃了这金丹能复活呀，专治内外两科各样的病症。

您别说，为什么不把您的腿治直了哪？不能治己、还能治人？

把瘸拐李给问住啦！

在“三瘸婿”中写卖鞋的会说话，也有类似的辩论，写得都很紧凑。

单口相声不但可以表演两个人的对话，还有写一群人的，前面举过“赌论”的例子，现在再举“五人义”的例：

到了东来顺，一问跑堂的五爷来了没有？都是熟人呀，跑堂的都把这四位认清楚啦！

“四位，五爷在二楼二号雅座哪！”

“对，上楼！”

到了楼上，伙计喊：

“二号雅座看坐！”

五爷在里边一听：“我这屋里看坐？我到这儿来，没人知道呀！这是谁呀？”

门帘一打开，这四位进来啦！五爷心里甭提多不高兴啦！两手一抱头，往桌上一扒，装睡着啦！这哥儿四个可不在乎！照坐。

“伙计，添上杯筷来。揣个锅子，羊肉、粉条、冻豆腐，跟着来。”

大爷说：“老五，怎么啦，喝醉啦？”

老五没理他。

四爷说啊：“老五！这是五弟妹叫我们来的。”五爷还是不抬头。

大爷沉不住气啦：“老五！这可不对……”

为了区别各人的说话，表演者常运用方言或某些习惯动作来帮助表演，单口相声在这些地方对作者与表演者都是很大的锻炼。

这种突破自身限制的努力使得单口的创作推陈出新，多姿多采。它不仅善于讽刺，也常运用贯口、文字哏来反映新生活，如《推了一车又一车》，或者加强动作幅度，如《追车》、《神兵天降》等。粉碎“四人帮”后，也有《画画儿》那样连唱带演，《草包总编》那样咬文嚼字。这些都说明单口的表现方法也是多样的。

（三十三）　相声与滑稽

如果前面几章，我们把现代相声与古代的伎艺挂上钩，那么，南方近代滑稽能否这样做呢？能否说它们是一株树上的两朵花呢？这与提倡流派与风格的竞赛有无矛盾呢？我们且举一例：

扬州与苏州隔得这么近，交流这么频繁，扬州评话与苏州弹词常被当作两个艺术品种，一种确定地只说不唱，一种以唱为主。但从渊源上看，它们是一株树上的两朵花。

我想可以从不同的角度来讨论这些问题。从历史渊源来说，评话与弹词都从词话发展而来；相声、滑稽都从宋代爨弄发展而来。从风格来说，那又要作具体分析，它们是两种风格。

一般的印象是：滑稽比较火爆，重扮演；相声虽然也有率与怪的区分，比之滑稽，它还是侧重说口。所谓以说为主，四门有春，对于近代相声来说，是符合实际的。但近年来，听众们也感觉到相声向滑稽靠拢：唱的不如闹的。

这或者就是本节的目的：说清楚相声与滑稽的共性与个性，优点与缺点，以便更好地发扬它的优点和个性。

我觉得两者的共同点是：

①以一个人或多人的不同形式，说唱逗笑；

②以笑为特征，它们都是正统的笑的艺术；

③它们运用的招笑伎艺是从少到多的：杂嘲、杂扮、

念、唱、批讲、争辩、文字游戏、沙书地谜或对联、七字或十七字令的谑语等。表现内容与方法是多样的，寻常熟事、新闻、歪讲或批讲书史、天文地理、天上飞的，水里游的，草里蹦的，地上走的……。

④它们都包括多种流派。南方滑稽三大家就是三种流派。南北艺人们不同的艺术经历，与道儿话（评书）、托（莲花落）、彩（戏法）、挂（武术）的关系程度都影响他们风格的形成。北方的张寿臣与南方的刘春山都是评话、评书出身，一身多艺，然而南北两地悬殊的艺术环境与不同的社会生活造成他们截然不同的风格。

⑤它们有一批共同的曲目，新旧婚姻、拔牙、拉洋片、金蛤蟆（解放后改为黄半仙，即滑稽的王小毛）学电台、学歌曲、学话剧、拉黄包车（相声叫资本家与洋车夫）查户口（都是从徐卓呆的创作中移植的）。这里面学唱的段子互相影响是显著的，学市声、叫卖、估衣、堂倌等。滑稽中学乡谈较突出，相声也有四省话、方言论、怯进京、交地租等。

我曾经引宋代伎艺对照相声与滑稽，认为相声接近合生，滑稽接近杂扮。现在看来，这样说仍旧太绝对了。近代艺术接受的是综合的因素，它们又受环境与经济、政治等因素的制约。我们在讨论它们的共性时只要指出共同的艺术渊源就可以了。

有的同志从这一点上建立他们的相声滑稽相异论，认为一个叫学说逗唱，一个叫学说演唱。这未必是全面与确切的。

南方近代滑稽有一个时限，即从王无能1917年挂牌算起。在这之前，江南是弹词、南词的势力范围，四百年来，四方歌者皆宗吴门，没有一种艺术形式可以与昆曲、花部并驾齐驱，滑稽兴起的时间很短，人数也很少；而在它兴起

时，文明戏与苏滩都拥有优越的条件。此外，滑稽又受方言的影响，不能走得很远。我推想：相声与滑稽竞争起来，并不是势均力敌的，现在相声是全国性曲种，滑稽仍限于太湖附近。滑稽，作为曲艺形式，不过活跃了二十年。四十年代以后，滑稽的重心移到戏方面去了。象一个发育不全的孩子，肩负着过重的生活担子。

相声积累了三百多段作品，滑稽在数量与质量上都远远落后于相声。《江鲍笑集》一、二集共72只段子，唱词32段。实际上被认为走相声路子的江笑笑与鲍乐乐后期以演滑稽戏为主，前期也唱了很长时间的《毛毛雨》与《点秋香》。他们还参加滑稽电影《鸡鸭夫妻》与《到上海去》的拍摄。另外的王无能、刘春山从事滑稽的年数更短，他们的伎艺更带有口技、伎艺的性质。

从这些情况看来，自然不能说相声与滑稽没有区别。这种区别也许是：滑稽的发展阶段分为二段，作为曲艺形式的阶段相当于万人迷以前的杂唱阶段；作为滑稽戏的阶段，滑稽有自己的创造与贡献。就其曲艺部分而言，它接近于相声的低级阶段。



（三十四）　南方相声
——独脚戏姗姗来迟

郭猫儿弄相声后一百年，南方兴起独脚戏。

南方的苏州、杭州，原来也是隔壁戏的根据地，但清代开国以来的一百多年，政事艺事都是多事之秋，只给隔壁戏留立锥之地，一只脚也踏不下去，所以独脚戏其生也晚，排不上号。

从滑稽艺人本身来看，时代三脚并两步，王无能这位老牌滑稽却逍遥在斗争之外。秋瑾的血干了，孙中山的泪揩了，他却总是《外国空城计》，《哭妙根笃爷》，一只脚跳着往前走，也许是往后走。

独脚戏为什么能够游离于斗争的漩涡呢？我想这是由于百年来存在着两个南方：一个是有识之士、有志之士的南方，开时代风气之先的南方。他们怀着国亡有日的预感，抛头颅，洒热血，找寻救国良方，献身解放事业；一个是藏垢避风、冒险家的乐园，集怪现象之大成的魍魉世界。

独脚戏艺人对这两个世界都较少接触，江笑笑等受过五四运动的教育，但总的说来，比不上京剧的丑角或其他演员。从整个曲艺界来看，当时的南方是《玉蜻蜓》、《三笑》、《珍珠塔》红极一时的环境，我们在下面摘引一些材料，略见清末曲坛的一斑。

进步的一面：

“张李成，台湾内山人。美丰姿，操俳优业。……光绪

乙酉，法人攻台北，……张（李成）忽舍所业应选（从戎）……曰：'火（自称）不欲变服饰，为西人奴也'。……率新卒五百……（法）船上张白旗，请以金赎，张不可。”（《清稗类钞》）

“有刘赶三、谭鑫培，皆能随戏寓讽，杰出一时。刘为京伶丑角中第一人”。（《天庐丛钞》）

“苏丑杨鸣玉（以夺黄马褂刺李鸿章），有人成一联曰：杨三已死无苏丑，李二（鸿章）先生是汉奸”。（《竹扉闲话》）

“辛亥之役，（田）际云（名艺人）又有志于革命，与新剧家王钟声谋举事于天津。”（《想九霄传》）

“近上海优伶中，有名何家声者，以善滑稽名，一日，演《清溪洞》，何扮孙悟空。……'诸位大人没有一个想变法的，如何你单教我变起来？'”（《素隐漫录》）

“罗百岁演文丑最工，出言冷隽……不出声而已滑稽。”（《论丑脚源流及其人才》）

“（杨）小楼在北京演《五人义》……喊道：咱们走，去烧卖国贼的房子。”（《京剧发展史略》）

七条中南人三条。可以说北方曲坛比南方进步。

曲艺界的情况是趋向歌舞升平，武侠、公案内容的说书应运而生，南方每况愈下：

“虎阜灵岩……山僧园主，设局敛钱……吹弹杂耍，悉聚园中，良贱不分。”这是清廷的说法。“上海有所谓书场者，一说书，一滩簧，一弹唱。弹唱之女，皆妓也。”（《清稗类钞》）这情况也是不全面的。但妓女弹词增多是事实，而且逐渐滑稽化。“三弦掩抑平湖调，先唱摊头与提要。”（1760年蒋士铨《京师竹枝词》）

“会稽胡小二，善诙谐……，为越都南词第一”（《证缔山人杂志》）“同光之交，苏州有居中街路之孙宝卿者，虞山人，……妙语环生，善南词”。（《清稗类钞》）

“（徐）宝玉忽而突梯滑稽，胜于观剧，出奇制胜。”（同书）

“王青翰，乾隆时人，……尤善谐谑，偶一语入妙，四座为之倾靡。”（同书）滑稽化在乾隆时就相当普遍了，而且商业化：

《海上竹技词》则介绍“庙里本来雅俗宜”的，已变成“半因献技半经营”，他还认为说与唱不是截然分开的：“自古唱优本并行”。

王无能是在这样的风气熏陶下，从当练习生一变为业余滑稽，再变为在文明戏里唱滑稽。他被认为最早的独脚戏艺人。

他原名念祖，小名阿魁，绰号小辫子阿魁。苏州人，从少熟悉隔壁戏，学乡谈（方言）小调。迁上海，住跑马厅观仁里，工作在公平洋行，学会英语。观仁里是艺人区，因此又会点京戏。他先在业余剧团二警社借亦舞台演出，为苏石痴所赏识，后在文明戏剧团专演马甲滑稽，即扮书童、簏片的丑角，唱滑稽道场与焰口。他是在《游四门》中唱红的，夏天人演刁刘氏，王无能、张冶儿、陆啸梧、顾梦痴演押犯差役，由王收句，没人续唱，可见机捷的才能。他在几出常演的戏中扮扬州阿二（《四教歌》）、郭槐（《狸猫换太子》）济公以及在《孟姜女过关》中打诨。《孟姜女过关》与《洛阳桥》一样，是百戏亵弄的场面，在这种光怪陆离的演出中特别容易锻炼滑稽的才能。

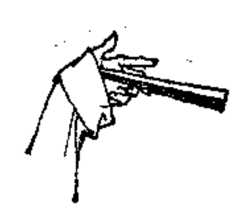
一般认为他演独脚戏堂会始于1917年，即在苏州督军程

德全的堂会上演《各地堂倌》，与张冶儿演双簧。滑稽老艺人范哈哈回忆王无能是在黄杏生、易方朔、董别声、张冶儿之后才登出独脚戏堂会广告的。实在两个演员四只脚，并不是独脚。

他的作品有三类，即民间小调：哭妙根笃爷，哭阿龙房爷，扬州五更调，改良十八摸；方言：各地堂倌，唱估衣，各种小贩；滑稽京戏：武松打虎，空城计，常熟珠帘寨，扬州朱买臣。

从这些作品（也许叫做技艺更妥当）里我们已经可以看出：这是天桥杂唱的翻版。后来加上刘春山的技艺：打连厢、三本铁公鸡等等，一直到五班莲花落的"五福团"唱十教歌，这就更象把宋代的瓦子搬到十里洋场了。

也许我把南方独脚戏的诞生描写得过于阴暗了。王无能只是十来位第一批滑稽艺人中的一位，而且一种艺术形式的诞生未必归结为几个人。在相声史上，南方滑稽是行色匆匆的过客。



（三十五） 二十年婆婆熬成媳妇

二十年代的南方滑稽已经形成三大家，王无能、江笑笑、刘春山。

江笑笑是杭州人，同台搭挡的鲍乐乐是他的同学，是艺人中唯一的大学生。他们在中学里演过《血书》、《黄帝梦》、《秋瑾》、《徐锡麟》、《安重根刺伊藤博文》等，离校后参加春声社文明戏剧团，也在杭州大世界接替黄杏珊、朱聚生演双簧。先后合作过的有黄杏珊、刘天乐、赵希希。当时杭州的娱乐场有盖世界、京仙茶园与大世界。江笑笑的老师杜宝林与朱联奎的京戏班都是响挡。

刘春山跟筱得利在城隍庙卖梨膏糖，往来上海郊区一带茶馆。他自称潮流滑稽，唱新闻，目前上海著名滑稽老艺人袁一灵的"快口"是跟他学的。他多臭活，《武十回》与京戏都拿手，唱戏不对板眼，叫打棚戏。（即玩笑戏）

1927年，江、鲍在天韵楼挂牌，接着以偷闲客与贩牛客的化名在新世界挂牌，叫踱踱戏。

三大家的伎艺是继承南北同道的，从二十年代唱到四十年代，转而改行唱滑稽戏，可算是二十年婆婆熬成了媳妇。滑稽戏在戏曲界最年轻，是当媳妇。

二十年可分为五福团时期与电台时期。前一时期是杂戏歌舞，人员从文明戏进进出出。大剧场都有独脚戏，象宋杂剧加演艳段；城隍庙年终会书也请独脚戏参加演出。五班郑

元和教歌一下子唱红。这五班是王无能、钱无量、江笑笑、鲍乐乐、刘春山、盛呆呆、陆奇奇、陆希希、丁怪怪、赵希希。

一二八的炮火掩盖了糜糜之音，每一档滑稽都有宣传抗日的作品：《一二八大鼓》、《闸北逃难》、《五三惨案哭蔡公时》、《抗日英雄马占山》、《哭佟麟阁》、《打倒奸商龚芳来》、《包公阴审白川》、《活 捉》等。旧 瓶 装 新酒，利用了戏曲的形式。

王无能、江笑笑主演过滑稽电影《到上海去》，刘春山拍《鸡鸭夫妻》，不久刘与王都去世，听众偶然 想 起 王 的《哭酸三三》（讽刺投机商黄楚九》与刘的《新生活运动》（讽刺蒋介石），他们作品中稍有意义的一种。

1938年到1941年，电台播音停止，一批滑稽演员如笑咪咪与顾雷声等到外地去。《江鲍笑集》出版了两册，已付排的三、四集毁于炮火。他们的《火烧豆腐 店》（据 笑 话 改编）与《贪小失大》等在表现方法上有可取处，这一类久演不衰的作品还有《开无线电》、《十三家头义麻将》，《新老法结婚》、《乘火车》、《浦东说书》、《七 十 二 家 房客》（根据江笑笑的《闸北逃难》中的二房东加工）《金陵塔》、《阿婆讲媳妇》、《华美大药房大血案》等。这是高峰时期，第二代的演员已经接替第一代。其中以讲著名的是朱翔飞，有“讲不过翔飞，唱不过麻 皮（刘 春 山）”的说法。

滑稽向戏发展开始于1941年以后。不少滑稽演员原是唱文明戏出身，也有独立组织剧团的尝试。如张冶儿、易方朔的精神剧团。文明戏演出之前的加场滑稽小戏有《吃白食》、《大小骗》、《约法三章》、（阿福上生意）、《红墨水》、

《书僮断产》、《谁先死》、《打城隍》、《老小易妻》、《瞎子算命》、《关亡》等，从戏名就看得出传统杂剧的影响，从伎艺上看，是杂扮的推陈出新。曾教过王无能读书的徐卓呆是较早写滑稽戏的作家，他的《半夜敲门》、《调查户口》成为保留节目，被吸收到《七十二家房客》中。在1958年出版的《滑稽论丛》中我曾提供了一些资料，一般说，作品的质量不是很高的，范哈哈演出的《小山东到上海》、《小宁波》为解放后的名作《三毛学生意》作了一些准备。

江笑笑在1946年去世。杨华生、张樵侬从抗战岗位回沪，自称"乡下滑稽"，代表作《西洋景》讽刺国民党劫收大员"五子登科"，选举舞弊与军队的腐化，对美帝暴行也有所揭露。

二十年来，五福团、《一碗饭》、《海上一老板》、《贪官图》、《四个时代的上海》被称作五次大会演。大致说来，题材可分为：

①写家庭婚姻、亭子间生活的；

②写社会新闻、惨杀案件的；

③写物价、国民党的腐败与在华美军暴行；

④改编戏曲、弹词、演义、章回小说的；

⑤积小成大，集中独脚戏段子或改编笑话成为戏。

旁观者清，外地的读者也许可以从这一幅滑稽戏发展简略图中得出自己的结论：南方近代滑稽到底是沿着哪条线继承发展的？

解放后人们注意到文明戏、苏滩与相声对滑稽的影响。我以为"二十年婆婆"生活的家庭是前几章描绘的杂剧的"杂戏狡狯"的家庭，独脚戏接受的影响不是近五十年的影

响，而是宋代以来伎艺的综合的影响。独脚戏的学说逗唱，我以为没有超过北方相声的范围，苏滩的杂唱不仅存在于南方，北马南滩，北方也有杂唱。可能滑稽戏所接受的艺术影响需要另作估计，正如张寿臣以后的相声也可以另作估计，例如，张寿臣以后，评书对相声的影响加强了；独脚戏进入电台以后，话剧的影响加强了。我们是否可以这样说：从艺术渊源来说，相声与独脚戏是相同的；从发展趋势来说，它们分道扬镳，相声加强了说，独脚戏加强了戏的成分。



（三十六） 成也肖何，败也肖何

江笑笑对南方滑稽的贡献是多方面的。

在第一代的三大家中，他对后辈的影响最大，他在滑稽舞台上逗留的时间最长；他留下了百多篇作品；他组织了独脚戏向滑稽戏新大陆的探索。

他被认为南方滑稽的说派，倾向北方相声的一派，事实是在十里洋场这种复杂的环境里，票房价值不容说他靠说吃饭。正是他把独脚戏队伍拉向戏剧，更远地离开了相声的方向。这位演双簧出身的艺人与相声的亲谊可说是“成也肖何、败也肖何”的了。

他没有活到新社会，然而他去世以后的滑稽舞台上仍有他的声音与足迹。

解放前相声出版物是很少的。三十年代张笑侠出了一本，此外就是《江鲍笑集》。第一集段子39只，唱词12只。以改编笑话与戏曲为多，有改编莫泊桑《失落项圈》的一种，他第一个打开通向外国作品的窗子。创作的作品有《狠人凶人》、《麻雀大亨》、《垃圾吐痰》等。第二集段子33只，唱词20只。创作作品少了，《滑稽道中开篇》留下了同行的资料。三、四两集留下了他的代表作，可惜毁于炮火。集中起来，他提供了旧上海的浮世绘，描写的广度、深度不让张寿臣。然而南方滑稽放松了语言的锻炼，文字修养较差。他的作品的戏剧性、表演性、结构情节的能力是相当突

出的。解放后根据他的原作进行改编的作品如《贪小失大》等，在结构情节、生活气息与夸张手法等方面并没超过他。

江笑笑重视与听众的联系，他处理垫话（南方叫接线头）很费周折。例如《庙铃对口》的垫话步步为营。鲍乐乐回忆江笑笑常用各种方法试探听众的文化水平与爱好，他注意情节的逻辑性，让听众自己找答案，他替听众提问题。这些地方，张寿臣也有类似的经验。

他注意扮相，讲究色彩。这也是民间散乐的特点。当时王无能的扮相是穿无领的镂空纱马褂（做裙子用的），四周用银鼠图案做出风，镶得一圈雪白，夏季的料子，按冬衣裁剪，面孔涂得"客满"。刘春山是尺把长的辫子，里面有钻丝，在头顶翘着，戴方顶老式瓜皮缎帽，一个丝线大红结子，有番茄般大。橡皮电线眼镜，穿清代古式服装。江笑笑、鲍乐乐原来是剃光头，用膏药做小辫子，眼睛与鼻子抹两团白粉，二条浓眉毛，穿圆顶大袖清代老太爷的服装，罩紫红马甲。鲍乐乐用电线做眼镜，八字胡。

解放后鲍乐乐介绍江笑笑的表演经验，指出他与张寿臣一样重视捧哏的作用，他说过捧哏也不能刨上手的包袱，象点花炮，一点就散了。这些我曾打油说：若将相声（南北）比西子，（指宋代）怪妆艳抹总相似。

如果独脚戏没有向戏发展，鲍乐乐相信江笑笑会是很好的相声艺术家。也许正因为在艺人中、江、鲍文化比较高，他们的视野比较广。上海是我国话剧的重要根据地之一，我们在滑稽戏的剧目中看到一批改编话剧与外国作品（小说与话剧）的戏：《西望长安》、《伪君子》、《费加洛的婚礼》、《一仆二主》、《钦差大臣》、《大雷雨》、《茶花

女》、《复活》、《阿Q正传》、《升官图》、《幸福》、《蜻蜓姑娘》、《六号门》、《广场奇迁》等。这或是滑稽戏特色的一部分。从江笑笑起，滑稽戏就注意向姊妹艺术品种学习。

自然，这并不是说改编的工作做得很好。曲艺界需要作家的支援，在缺乏外来支援的情况下，改编工作不可能做得很有计划性，改编的质量不可能很高，这方面的经验也没有很好总结。

二十年，独脚戏的行色过于匆匆了。我们没有专门的喜剧院，在这样情况下，南方滑稽界的力量可能主要放在滑稽戏方面。对于曲艺史、相声史来说、独脚戏留下的脚迹太浅了。

让我们把独脚戏作为相声的一种流派加以研究加以总结吧！



（三十七） 结 束 语

浩瀚的艺术海洋，海浪澎湃不已……。

浩瀚的笑的艺术海洋，卷起千堆雪，那千种笑的伎艺的浪花。

在齐国的鱼里，在屈原散步的洞庭湖畔，在汉武帝的宴席上，在石动筩弄痴的时刻，在黄金四目的方相的队伍里，在带着凤凰狮子的胡公头的歌声里，在胡人袜子的合生里，在汴梁的相国寺，在明代的西湖，在清代的天桥，笑的艺术变老了，满头银发，象笑的海盖着白浪。

老，有时代表成熟。故家有乔木，笑的艺术是百戏杂剧故家的乔木。英国人说：没有比树更美的诗。我国的笑的乔木真是一首诗，那末古老又那末天真。

我曾这样歌唱过：

“是大地的草——望尽天涯路，记得杂剧艺人的绿罗裙；

是岁月的河——花开花落，开不败的是艺人的青春；

是彩翼的鸟——笑的艺术冲开语言的闸门，飞向太平洋彼岸。

相声是这样平凡的小伎，只占着舞台的一尺半径，然而最广阔的国土，也容不下它的声名”。

我崇拜笑的草，笑的花，崇拜笑的艺术的青春。这篇稿子，只是一个崇拜者的好奇的哓舌。（如果我争得面红耳

赤，也只是想说明我看到的中国的笑的花草是怎样的形状。）

我争的是：笑的艺术，是宋代成熟的；唐代是它的准备阶段，弄参军只是唐杂剧百弄中的一弄。笑唱着、舞着、扮着。到了明末清初，它才以说为主。先是唱诨，后来宋杂剧夹着野呵小说，爨弄中带着念说，合生中带着杂嘲。——相声是这样来的。

聪明急智的合生女艺人首先也是个歌者、舞者。她们用最美的唱腔，最柔的舞姿。是的，有时候笑艺人用了最辛辣的讽刺，最坚定的勇敢，为了保卫生活的美与真理，用了世界上最贵重的材料与手段。念念有词的讽刺与歌舞是可以并行的。

其次，我想说，既然我国古代没有完整的话剧，外来的话剧形式又与传统戏曲关系不深，那末是否可以象本稿十五节所介绍的优人那样，用十分灵活的办法，用杂扮、杂嘲来演戏呢？这也许比翻译外国人的电视剧理论更好懂些。西方的话剧经验：那大处落墨的莎士比亚，象牛反刍那样结构的易卜生，抒情的契可夫，讲究交流的布希莱特……也许在十五节的例子中都能找到。

我国的笑的艺术，拥有这么多的声音、颜色、表情与手段，不是弄参军所能哺育的。因此，我不同意说：相声的直系亲属是唐代的“参军戏”，远代祖先是“俳优”，亲戚朋友是宋代的“滑稽戏”，特别是张山人的“说诨话”。相声的名称经历了“像生——像声——相声”的发展过程。民间笑话对相声艺术的影响是间接的，倒是由民间笑话和故事哺育而成的“说话”艺术赋予相声艺术以重要武器。语言文字游戏，其作用比民间笑话更小些，至多为相声艺术增添了某

些内容与手段。“逗”包括“俳优”、“参军戏”和宋“滑稽戏”三个方面，其中与相声艺术最密切的当推“参军戏”。它以其幽默讽刺的内容，滑稽调笑的形式，虚拟跳跃的情节，“咸淡见义”的对话，一主一从的关系，为后世的相声艺术提供了从内容到形式相当完整的武器。“学”和“唱”的地位远远逊于“说”和“逗”。相声与“说诨话”之类可能有继承关系。相声艺术与“说话”、“俗讲”之间那样的酷似都是罕见的。“唱”是在说唱和戏曲艺术成熟之后，为了丰富笑的色彩，而吸取的一种艺术手段，并不能构成相声艺术的基本特点。

是这样吗？这是我——一个观众的饶舌。让风把它吹掉吧，没有一本笑的艺术史会留下观众的话。

然而，我国的笑的艺术是永存的。



后 记

我和相声，萍水之缘而已。

在旧北大读书，对涮羊肉和相声都没有问津过。1956年起，开始结识相声；南北曲艺会演时，有幸在南方几个城市观看侯宝林演出。那二年，我编了《相声论丛》与《滑稽论丛》。但一停，停了廿多年。1979年我到北京约吴晓铃师写《相声史话》，已经很少“前度刘郎”的心情。

吴师说：“已封笔了”。但他告诉我过去曾极力主张过：优伶是以唱为主的，不是以说为主的。中山大学王季思师看了我的《杂谈》，也说：“方向是对的。你能够把历史事实和科学分析结合起来。”这样，我就放下了心，并想改掉这种“不急之务”的嗜好。

我想：解放前，人们是很少以相声为专业、为正经事的。从春秋战国宋人笑话、郑人笑话起，二千多年来中国人说了许多或雅或俗，或者雅俗共赏的笑话，这在雅士，多半是有点牢骚，借笑话的酒杯，浇自己的块垒；这在艺人，或插科打诨，逢场作戏而已。真要糊口，还得会点别的伎艺，身怀百技，象这一行当的招牌所写的：鱼龙百戏。我不大相信古优伶相当于后世的相声家或喜剧家。我相信古代我国没有不歌不舞的“话剧”，更没有独立的外国喜剧那种概念、称呼与实践。

这是不是腰斩了相声的宗谱？没有，我认为相声源于宋；是不是低估了丑角艺术的贡献？不是，我以为丑角艺术

和相声都是杂剧百弄的衍生物，是各具贡献的“异物”。

把相声作为正经的艺术，开始于一个重视民间艺术的新社会。然而正忙于四化的新社会还不能以足够的力量来支援相声。我国的艺术史在这一点上是和外国没有什么不同的：要使一个艺术品种万古常新，需要文人与艺人的共同努力。作为一种伎艺性较强的艺术品种，相声史过去与现在都记载过使观众手舞足蹈、似痴若迷的名艺人，然而相声毕竟不仅是一种表演艺术，不能老是说的不如闹的”。

我的确认为我国笑的艺术的潜力是很大的，在更多把它当作正经事的人的支持下，是会有一个更大的发展的。江山代有才人出。会有更多的人继往开来，推陈出新。作为笑的艺术的观众，我受之多愧；我把这本小册子作为菲薄的还礼，也是献之多愧。

我们伟大的祖国，新长征的道路多么宽阔，谢谢为新长征呐喊的笑的艺术家；而道路上的陈迹总是要消失的，谢谢耐心读完“陈迹”的读者。

我还要为这本小册子感谢教育我的老师们，感谢帮助我的长春、长沙、福州、扬州的同志们。

作者　1983年3月上海

[General Information]
书名=相声史杂谈
作者=金名
页数=157
SS号=10174047
出版日期=